DIE POETIK

BODMERS UND BREITINGERS.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG

DER PHILOSOPHISCHEN DOCTORWÜRDE

AN DER

KAISER-WILHELMS-UNIVERSITÄT STRASSBURG

EINGEREICHT

VON

FRANZ SERVAES

AUS CÖLN A. RH.

STRASSBURG.
KARL J. TRÜBNER.
1887.

G. Otto's Hof-Buchdruckerei in Darmstadt.

MEINEM VATER.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547619_0151

NOTIZ.

Vorliegende Dissertation ist das zweite Kapitel einer grösseren Arbeit, die unter dem Titel „Die Poetik Gottscheds und der Schweizer“ in den „Quellen und Forschungen“ (Heft LX) erschienen ist. Das erste Kapitel stellt die Poetik Gottscheds dar, das dritte sucht die Ergebnissumme der Litteraturfehde zu ziehen.

Als Mittelpunkt der Gottschedischen Lehre wird das Princip der Naturnachahmung erkannt und dasselbe zunächst in seinem Verhältnis zu andern dichterischen Faktoren untersucht: zur Verskunst, zur poetischen Schreibart, zur Regelmässigkeitsforderung, zum Moralitätsprincip. Alsdann findet die Verschmelzung der Nachahmungslehre mit der Fabellehre ihre Darstellung; sie wird als das charakteristische Kennzeichen der Gottschedischen Poetik hingestellt und aus einer Verbindung der Lehren des Aristoteles, Le Bossu und Wolff erklärt. Als Ausläufer dieser Theorie erscheinen die Ansichten über das Wunderbare und das Wahrscheinliche. Nun endlich kann das Nachahmungsprincip in seiner Reinheit gefasst werden, und es erscheint im wesentlichen als eine leere Formel negativen Inhalts: Abweichungen von dem Vorbilde der Natur sind beim Dichter entweder gar nicht oder doch nur unter sehr beschränkenden Voraussetzungen gestattet. Den also gewonnenen Begriff überträgt Gottsched auf das Gebiet der poetischen Beschreibungen, Charakterdarstellungen und Erfindungen („Fabeln“). Ein besonderes Augenmerk wird dann, vornehmlich im Interesse des Gegensatzes zu den

Schweizern, den Schilderungen des menschlichen Gemütes gewidmet, und im Anschlusse hieran die psychologische Grundlage Gottscheds untersucht. Den Abschluss bildet eine Betrachtung der von Gottsched verfertigten Mustergedichte als praktische Illustration zu seinen theoretischen Bestrebungen.

Das Schlusskapitel sucht zunächst den Gegensatz zwischen Gottsched und den Schweizern als einen wirklich bestehenden und gerechtfertigten darzulegen. Gottscheds Formel hat eine wesentlich negative Spitze, die Schweizer haben durch ihre psychologischen Untersuchungen über die Einbildungskraft des Dichters und die Wirkungsfähigkeit der Poesie den theoretischen Bestrebungen der Folgezeit neue und fruchtbare Bahnen eröffnet. Der Gegensatz der Parteien zeigt sich besonders in der Lehre von den möglichen Welten; hier haben die Schweizer grosse Freiheiten gewährt, während Gottsched die engherzigsten Einschränkungen macht. Trotzdem haben die Parteien manches gemeinsam, sie preisen und verurteilen — abgesehen von Milton und Homer — dieselben Dichter, sie zeigen sehr ähnliche Verhältnisse zu den Quellen, und sie verfolgen im wesentlichen das gleiche Ziel der Popularisierung der Kunst. Vollends sinken sowohl Gottsched wie die Schweizer auf ein ziemlich gleiches Niveau primitiver Anfänge herab, wenn man sie mit der Leistung der nächstfolgenden Generation vergleicht. Es wird dargelegt, wie sehr Klopstock, rein als Persönlichkeit, auch die Schweizer hinter sich zurückliess.

BODMER UND BREITINGER.

1. DIE ALLGEMEINE PSYCHOLOGISCHE GRUNDLAGE.

Als Bodmer und Breitinger im Jahre 1727 ihr Buch über die Einbildungskraft[1] herausgaben, erklärten sie dieses in der Vorrede für den ersten Teil einer auf fünf Bände angelegten, umfassenden Poetik. Der zweite Teil sollte das Geistreiche und Scharfsinnige, der dritte den guten Geschmack, der vierte die verschiedenen Gattungen der Poeterey, der fünfte das Erhabene behandeln. „Diese Einteilung — so erklärten sie — gründet sich auf die verschiedenen Kräfte der Seele, von welchen die unterschiedene Stücke der Wolredenheit und Poeterey hervorgebracht und gestifftet werden".

Mit diesen Worten war der zu schreibenden Poetik als

[1] Von dem | Einfluss und Gebrauche | der Einbildungs-Kraft; | Zur | Ausbesserung des Geschmackes: | oder | Genaue Untersuchung | Aller Arten Beschreibungen, | Worinne | die außerlesenste Stellen | der berühmtesten Poeten dieser Zeit | mit gründtlicher Freyheit beurtheilt | werden. Franckfurt und Leipzig 1727. Vorr. und 246 SS. — Über dem Texte fortlaufend betitelt: „Von Unterscheidung des Geschmackes"; auf dem Schmutztitel: „Vernünfftige Gedanken und Urtheile von der Beredtsamkeit". Die Vorrede unterzeichnet: J. B. J. B. d. i. Johann Bodmer, Johann Breitinger. Doch gebührt Bodmer jedenfalls der Löwenanteil, nämlich Plan und Ausführung, wie das Buch von den Poetischen Gemälden beweist, das nur eine erweiterte und gefeilte Ausarbeitung dieser Schrift ist. Breitingers Mitwirkung wird auf die Zusammenstellung von Musterbeispielen einzuschränken sein.

Hauptproblem gestellt worden: Welche Seelenkräfte kommen beim Dichter während seines Schaffens zur Thätigkeit?

Das geplante Werk ist nicht zur Ausführung gekommen; aber die demselben zu Grunde gelegte, wenn auch in der angegebenen Disposition nicht klar zum Ausdruck gebrachte Idee ist geblieben.

Breitinger erklärt noch in der Vorrede zu Bodmers „Poetischen Gemälden“[1] für den Kernpunkt ihrer gemeinschaftlich geführten Untersuchungen, „den Grund alles dessen, was gefallen muss, aus der menschlichen Natur herzuleiten“.

Indem hier das Gefallen oder wie der gewöhnliche Ausdruck lautet das „Ergetzen“ als Ziel der Poesie angegeben wurde, war zu dem ersten noch ein zweites Forschungsproblem hinzugefügt worden: Worauf gründet sich die gefällige Wirkung, welche die Poesie auf das Gemüt des Lesers ausübt? Demnach haben die psychologisch-ästhetischen Untersuchungen der Schweizer einen doppelten Ausgangspunkt: Erforschung des Dichtergemüts und Erforschung der beim Menschen für die Poesie vorhandenen Empfänglichkeit.

Von den beiden Züricher Freunden ist Bodmer selbst dichterisch thätig gewesen. Ja der Anfang seiner litterarischen Thätigkeit liegt nicht auf kritischem sondern auf poetisch-produktivem Gebiet. Er hatte auf seinen Wanderjahren in Italien Verse gemacht, die er als „Gedichte eines Unbekannten“ hatte herausgeben wollen, was freilich unterblieb.[2] Dann, in die Heimat zurückgekehrt, trat er in den Discursen der Maler auch noch vorwiegend als erzählender und moralisierender Essayist auf, und er wusste selbst den bedeutend nüchterneren Breitinger auf dieses der Dichtung verwandte Gebiet zu führen. Obgleich aber nun Bodmer zeitlebens nie den Anspruch auf-

---

[1] Johann Jacob Bodmers Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde der Dichter. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitinger. Zürich 1741. 624 SS.

[2] Mörikofer, Die Schweizerische Litteratur des achzehnten Jahrhunderts, S. 75. Doch hatte Bodmer die Absicht, dieser Gedichtsammlung einen gelehrten Anstrich zu geben. Er arbeitete möglichst viele Anklänge an antike und französische Dichter hinein, die er als Anmerkungen und Parallelstellen mitteilen wollte.

gegeben hat, für einen Dichter zu gelten und es sogar wagte, sich mit den ersten Vertretern dieser Kunst zu messen,[1] so liegt doch seine wie auch Breitingers Bedeutung nicht auf dem Gebiete des Schaffens, sondern fast ausschliesslich auf dem des Nachempfindens und der Kritik. Beide besassen eine grosse Empfänglichkeit für poetische Schönheiten, und sie haben die geheimnisvolle Macht der Dichtkunst oft in der eigenen Seele gefühlt. Wenn sie daher dem Grunde dieser Erscheinung nachforschten, so konnten sie sich auf die Erlebnisse des eigenen Innern stützen. Was Homer und Virgil, Milton und Opitz in ihrem Geiste rege gemacht hatten, das war für sie der Inbegriff poetischer Wirkung und ein Gleiches glaubten sie daher von der Poesie überhaupt mit berechtigtem Anspruch fordern zu dürfen. In allem, was poetische Genussfähigkeit betraf, waren sie ihrer Sache völlig sicher, und die Lebhaftigkeit des empfangenen Eindruckes hatte noch Überschüssiges genug, um auch andern davon mitteilen zu können.

Die Individualität eines Dichters erschien ihnen als etwas Ausserordentliches, und zwar dem von der Poesie leichhin gestreiften Bodmer in weit höherem Grade als dem auch hier vorsichtig und zurückhaltend beobachtenden Breitinger. Der Unterschied dieser beiden Naturen prägt sich deutlich in der Lehre vom künstlerischen Enthusiasmus aus. Breitinger glaubte nicht an eine göttliche Begnadung des Dichters. „Es ist so ferne — sagt er — dass diese poetische Begeisterung von einer übernatürlichen Kraft und Entzückung herrühre, dass sie vielmehr nichts anders ist, als eine künstliche Nachahmung der Reden und Aussprüche solcher Personen, die sich himmlischer Erscheinungen und prophetischer Eingebungen rühmen[2]“. Dagegen Bodmer: „Der poetische Enthusiasmus ist nichts anders, als die äussert starcke Leidenschaft, womit das gantze Gemüthe eines Authors für seine Materie eingenommen und angefüllet ist; . . . sie jaget die

[1] Er tritt Haller in dem Gedichte „das Mitleiden des Leidenden“ als ein völlig Gleichstehender gegenüber, und von seiner Noachide fürchtete er (nach Mörikofer S. 158), dass sie die Messiade verdunkeln möchte.

[2] Kritische Dichtkunst I, S. 331.

Einbildungs-Krafft in eine ausserordentliche Hitze, und führet den Dichter gleichsam ausser sich selbst . . . dieses ist eben derjenige Zustand, in welchem sich jene Secte der Menschen zuweilen befindet, die sich himmlischer Erscheinungen und Offenbahrungen rühmen". Er schreibt den Dichtern „prophetische Kraft" zu, indem, „wenn ihre Einbildungs-Krafft durch eine starcke Leidenschafft angeflammt ist, das Zukünftige, so sie wünschen und verlangen gleichsam in dem Bilde vor dem Gesicht schwebet[1]". So schrieb nicht blos der junge Bodmer, so dachte auch noch der alte. Die 1749 herausgegebenen „Neuen kritischen Briefe" werden durch einen Aufsatz „über das poetische Naturell" eröffnet, welcher die Schilderung eines Jünglings enthält, der sich selbst unbewusst zum Dichter emporwächst. Es ist noch unklar und gährend in seinem Kopfe, als die Lektüre von Milton's „Verlorenem Paradiese" ihn zum Bewusstsein seiner poetischen Begabung bringt. Nun erwacht in ihm der Enthusiasmus. Seine übergrosse „Verzückung" kann die Befürchtung erregen, „dass sie der Anfang einer wahrhaften Phrenesie seyn dürfte". Bodmer schildert den Zustand und das Betragen des jungen Enthusiasten wie folgt: „Im Lesen bildete sich alles, was er las, in seinem Antlize, und stieg auf seine Gliedmassen hervor. Er kehrte zuerst mit allen seinen Sinnen in sich selbst hinein, und sass still wie die Nacht. Dann sah ich düstere Minen auf seinem Angesichte, wie Nebel aus einem Sumpfe aufsteigen, und sich nach in trübe Wolken verdikern, die zuletzt stürmten und witterten. Er fuhr plötzlich auf und sprang erschüttert hinter sich. Er faltete die Hände, und schlug sie dann über dem Haupte zusammen. Nach langem brachen etliche heitere Sonnenblicke in seiner Gestalt hervor, welche die Finsterniss darauf zertheilten und allgemach sich verbreiteten, bis eine allgemeine Stille und ein heller Himmel ohne Wolken auf seinem Angesichte leuchteten. Ich sah dann die Wollust darauf hervorgehen, ich sah ihn in diesem Himmel von Freuden fliegen, ich erblickte die Seligkeit der Himmlischen wiederscheinend in seinen Gesichtezügen".

---

[1] Einbildungs-Krafft, S. 238 und 239.

Dieses Beispiel hat hier ein doppeltes Interesse. Es schildert den äussersten Grad von Wirkung, den die Poesie über den Menschen erlangen kann, und es stellt in dieser Wirkung das Erwachen einer dichterischen Persönlichkeit dar. Diejenige Seelenkraft, welche beide Wirkungen hervorbringt, hier receptiv den Genuss am Kunstwerk, dort produktiv den Drang nach eignem Schaffen, ist die Phantasie. Diese steht daher im Mittelpunkt der Schweizerischen Poetik. Sie verleiht dem Dichter die Fähigkeit die ihn umschwebenden Bilder in eine Gestalt zu bannen, und sie befähigt den Lehrer, diese nur in der Idee existierenden Bilder zu sehen. Somit ist sie beim Dichter die Grundlage der Begabung und beim Leser die Ursache des künstlerischen Genusses.

Die Lehre von der Einbildungskraft nimmt bei den Schweizern einen so breiten Raum ein und bekundet einen so eigenartigen Charakter, dass man meist übersieht, dass ihnen die Grundzüge zu derselben von aussen zugetragen sind. Addison, dessen „Erlauchter Zuschauer" das officiell erklärte Vorbild der Discurse war, hat auch hier die entscheidende Anregung gegeben. Im Spectator veröffentlichte er vom 21. Juni bis 3. Juli 1712 (Nr. 411—421) eine Reihe von Aufsätzen die später unter dem Titel Essay on the Pleasures of the Imagination separat erschienen. Dieselben enthalten die Schweizerische Phantasielehre im Keime und müssen daher, bevor diese besprochen werden kann, ihrem wesentlichen Inhalte nach mitgeteilt werden.

Die Bilder (images) und Vorstellungen (ideas) der Phantasie stammen vom Gesichtssinn und sind entweder die geschauten Dinge selbst (the primary pleasures of the imagination) oder die durch Kunstnachahmungen geweckten Erinnerungen an dieselben (the secondary pleasures of the imagination). Man braucht nur die Augen zu öffnen und man hat ein Bild vor sich. Der blosse Anblick der Grösse, Neuheit und Schönheit der Natur ist eine immerwährende Befruchtung der Einbildungskraft, eine grössere, als sie die Kunst gewähren kann. Doch stehen beide in angenehmer Wechselwirkung. Natur wird durch Kunst, Kunst durch Natur wirksamer (more pleasant) gemacht. Je näher daher

die nachahmenden Künste dem Vorbilde der Natur kommen, aber ohne in eine sklavische Copie zu fallen, desto sicherer werden sie ihres Eindruckes sein. Bei der Poesie ist daher eine sinnvoll angeordnete Beschreibung (description) am meisten im stande, die Einbildung zu befriedigen. Die wiedererweckten Gesichtseindrücke sind freilich schwächer als die ursprünglich empfundenen. Dieses kommt aber lediglich der Reinheit des Genusses zu statten, da die Phantasie für heitere Eindrücke empfindlicher ist als für widrige. Erstere erscheinen daher in der Reproduktion gesteigert, letztere geschwächt und werden hierdurch erträglich. Der Umkreis der abgeleiteten Vergnügungen der Phantasie ist in Folge dessen grösser als der der unmittelbaren Gesichtseindrücke. Die Beschreibung braucht nicht blos das Grosse, Neue und Schöne darzustellen, sondern darf auch das Kleine, Gewöhnliche und Hässliche berücksichtigen. Zudem erfreut stets die Vergleichung mit dem Urbilde, freilich keine Thätigkeit der Phantasie, sondern des Verstandes. Ferner erfreuen in der Nachahmung auch Mitleid und Furcht, besonders in der Tragödie, bewirkt durch den Kontrast unserer eigenen gesicherten Lage. Endlich kann eine Beschreibung auch die in der Natur getrennten Vorzüge verbinden und auf diese Weise etwas Vollkommeneres schaffen. Dieses leitet über zu einer ganz besonderen Art von Phantasiethätigkeit durch Erdichtung solcher Personen und Handlungen, wozu die Natur kein Vorbild (pattern) liefert: Geistererscheinungen und Allegorien. Hierin zeigt die dichterische Einbildung ihre höchste Potenz.

Da die Schweizer nicht die Einbildungskraft als solche sondern vorwiegend in ihrer Wichtigkeit für die Poesie behandelt haben, so haben sie von den aus direkten Gesichtseindrücken entstandenen Phantasievergnügungen geschwiegen. Um so mehr haben sie sich die übrigen Gedanken Addisons zu Nutze gemacht, sie erweitert und vertieft.

Das Werk der Poesie überhaupt ist Nachahmung der Natur; aber die Phantasie entwickelt hierbei eine doppelte Thätigkeit. Die eine besteht in einer Wiedererweckung der Sinnes- (nicht blos der Gesichts-) Eindrücke, die andere aber umfasst das ganze Gebiet der dichterischen Erfindug. Beiden

Arten üben auch ihren besonderen Einfluss auf das Gemüt des Lesers. Das Ziel der ersteren ist sinnliche Wirkung, das der letzteren Entzückung der Seele.

2. REPRODUCTION DER SINNESEINDRÜCKE; SINNLICHE WIRKUNG.

Wie Addison so hat auch Christian Wolff die Phantasie für eine Wiedererweckung der Sinneseindrücke erklärt. Beide waren hierin abhängig von Locke, der in seinem Essay concerning human understanding auf die Wichtigkeit der Sinnesorgane für unsere gesamte geistige Thätigkeit nachdrücklich hingewiesen hatte. Von Wolff und Addison gemeinschaftlich zeigen sich dann die Schweizer beeinflusst, besonders in dem Buche über die Einbildungskraft und in der 1740 erschienenen Abhandlung von den Poetischen Gemälden. Erstere Schrift trägt ein in ehrfurchtvollstem Tone abgefasstes Widmungsschreiben an den deutschen Philosophen an der Spitze, in welchem der neu zu erwartende Aufschwung der Dichtkunst und poetischen Kritik von der Verbreitung der Wolff'schen Schriften abhängig gemacht wird.

Für Bodmer war die Sinnenwelt wirklich eine neue Entdeckung. Was er in seiner frühen Jugend von poetischer Lektüre in die Hand bekommen hatte, waren vorwiegend die Werke der damals noch blühenden zweiten Schlesischen Dichterschule gewesen. Bei allem darin herrschenden hohlen Streben nach Effekt, bei allem Haschen nach grellen Vergleichen, waren diese Dichter doch niemals im stande gewesen die Phantasie durch klar geschaute und scharf erfasste Gestalten festzuhalten. Man bekam von ihren Schriften den Eindruck eines wüsten Gemenges bunter Flicken, die durch ihren äusseren Glanz das Auge bestechen wollten, aber demselben nirgends einen Ruhepunkt boten. Die Sinne wurden nicht angereizt, sondern betäubt. Dem gegenüber war eine Gegenbewegung, die die natürlichen Bedürfnisse und die gesunde Thätigkeit der menschlichen Sinnesorgane zu ihrem Ausgangspunkte machte, eine Wiedereroberung des einfachen, schlichten Empfindens,

der Freude an der Schönheit der Natur, wie sie wirklich ist und nicht wie sie eine überreizte Einbildung gerne haben möchte. Bodmer blickt in die wie neu erschlossene Natur mit der unbefangenen Verwunderung eines alles anstaunenden Kindes, noch unfähig alle die neuen und grossartigen Eindrücke zu gleicher Zeit zu bewältigen, und doch unersättlich in seiner „Wundergierigkeit", stets neuen Stoff in sich aufzunehmen. Gerade so stellt er sich vor, muss der noch rohe aber unverdorbene Mensch den Wundern der Natur gegenüberstehen. „Wenn er die Sinnen im Anfange noch unkundig auf die Gegenstände wirffet, so werden sie auf einmal von hunderterley Dingen so gewaltsam gerührt und gleichsam betretten und erstecket, dass er darüber in eine tumme Entzückung geräthet, welche desto schwerer auf ihm lieget, weil er seines Verstandes und Urtheiles noch nicht mächtig ist".[1] Obgleich aber die Sinneseindrücke anfangs verwirrend auf den Menschen wirken, so tritt doch bald eine gewisse Sammlung des Gemütes ein. Der Mensch wird seiner Eindrücke Herr, und er verehrt seine „ersten Lehrmeister" und eine bedeutsame Erkenntnisquelle in den Sinnen. „Denselbigen haben wirs zu dancken, dass wir den Schein von dem Wesen, das Würckliche von den Träumen unterscheiden können; und ihre einhellige Übereinstimmung führet allemahl eine lebendige Überzeugung mit sich".[2] Bodmer zeigt sich äusserst beflissen, jedem einzelnen Sinne sein volles Recht widerfahren zu lassen, um hierdurch jener an sich trockenen Lehre ein manigfaltiges Leben zu erteilen. „Der Sinn des Gefühles reichet uns Begrieffe von dem sanfften, glatten, ebenen, linden; von dem rauhen, harten, holperichten und scharffen: andere Sinne entdecken uns die subtilsten Gattungen des Geschmackes, die reinsten Dünste, so aus den Gegenständen ausdämpfen, und selbst die dünnesten Bewegungen der Lufft: aber alle die andern übertrifft der Sinn des Gesichtes, welcher uns am meisten Absätze in den Dingen weiset, wodurch die Begrieffe desto mehr Deut-

[1] Einb. S. 1 u. 2, fast wörtlich übereinstimmend Poet. Gem. S. 5.
[2] Poet. Gem. S. 6.

lichkeit erlangen“.[1] — Obgleich demnach Bodmer Addison dadurch überbietet, dass er sämmtliche Sinne in seinen Betrachtungskreis zieht, so zeigt er doch darin engen Anschluss an seinen Lehrmeister, dass er das Auge für den wichtigsten Sinn erklärt. Dementsprechend entwickelt er seine Lehre von der Einbildungskraft an dem Beispiele der geistigen Widererweckung von Gesichtseindrücken. Er stellt sich vor, wie schmerzlich es für den Menschen sein müsste, wenn derselbe mit eintretender Dunkelheit der bedeutsamen Erkenntnisquelle des Gesichtsinnes beraubt würde. Seine Lernthätigkeit würde fortwährend auf die unliebsamste Weise unterbrochen und müsste am folgenden Morgen auf's mühsamste wieder angeknüpft werden; so würde sie stets elendes Stückwerk bleiben. Aber der „Vatter der Menschen“ hat uns durch das Geschenk der Phantasie vor dieser Gefahr bewahrt. „Durch ihr Mittel kann ein Mensch in einer unterirdischen Höle, da die Sonne mit keinen Strahlen hinein zu dringen vermag, sich mit den prächtigsten Schau-Gerüsten und Jagd-Gefilden, als er immer vor der Zeit gesehen, unterhalten“.[2] Wie sehr sich bei Bodmer die Vorstellung wiedererweckter Sinneseindrücke mit dem Begriffe der poetischen Schöpfung überhaupt verbunden hatte, beweist eine gelegentliche Schilderung, die er seinem Ideal-Dichter in den Mund legt. Dieser will uns zeigen, dass der Poesie die ganze Natur offen stehe, und er entledigt sich seiner Aufgabe in der Weise, dass er uns in ein „Wald-Theater“ führt und daselbst unserer Phantasie Bilder aus allen fünf Sinnesgebieten zurückruft: „Mitten darinne stellt er euerm Gesicht einen Krantz der besten Obstbäume dar, welche zu einer Zeit mit Blüthen und Früchten einer güldenen Farbe, die mit einem heitern Schmelz eingesprengt ist, beladen sind. Er tischet auch in ihrem Schatten die niedlichsten Speisen auf, mit einer fleissigen Sorge, dass er die von unterschiedenem Geschmacke nicht vermenge;

---

[1] Einb. S. 2; vgl. Poet. Gem.. S 7.

[2] Einb. S. 6, Poet. Gem. S. 11. Vgl. Addison a. a. O.: By this faculty a man in a dungeon is capable of entertaining himself with scenes and landskips more beautiful than any that can be found in the compass of nature.

sondern eine Gattung des Geschmacks nach der andern auftrage; er häufet allerley Arten Früchte in Häuten, rauhen oder weichen Rinden, oder bärtigten Hülsen oder Schalen auf (Gefühl?). Für den Tranck drücket er Trauben aus einem unschädlichen Most aus. Die linden Weste flössen durch das sanffte Weben ihrer Geruch-reichen Flügel ein natürliches Rauch-Werck in euere Nasen, dass sie von den kräftigsten Specerey-Stauden gestohlen haben: und damit euer Gehör nicht allein ungespiesen bleibe, lässt er die Vögel ihre Chore anstimmen, und die Blätter der Bäume, wann die Frühlings Lüffte damit spielen, von einem wohlklingenden Schall erthönen".[1]

Die Phantasie nimmt daher, wie auch Addison betont hatte, eine Mittelstellung zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit ein. Von der einen empfängt sie die Eindrücke, die sie mittelst der andern verarbeitet. Breitinger drückt diesen Gedanken schön und treffend aus, indem er die Phantasie das „Auge der Seele"[2] nennt. Starke Sinnlichkeit ist zur Anregung der Phantasie, tiefes und eifriges Nachsinnen zur Bethätigung derselben vonnöten. Als angeborene Naturkraft ist die Phantasie am stärksten bei Menschen von wollüstigem Temperament, weil diese vermöge ihrer „lebreichen und empfindlichen Seele" „sich geschwind und häfftig in ein Ding verlieben und daher die Gegenstände, begieriger anschauen und sich deutlicher in die Einbildung eindrücken".[3]

Aufmerksame Beobachtung der Aussenwelt, ist demnach das wirksamste Mittel die Phantasie zu bereichern. Dichter, die auf ihre Einbildungskraft angewiesen sind, müssen ihren Geist bei Zeiten mit „lebhaften Bildnissen und Gemählden" verproviantieren, zunächst aus dem Landleben, und „wenn

---

[1] Einb. S. 12.

[2] Krit. Dichtk. I, 53. Interessant ist auch eine von Bodmers Hand in das Züricher Exemplar der Einbildungs-Krafft (S. 16) eingetragene Bemerkung: „Die Einbildung ist ein Vermögen der Seele, doch wird sie von dem Körper rege gemacht, ohne dass wir wissen, wie die Bewegung des Körpers in die Seele übergeht". Ein vereinzeltes Zeugnis von Einfluss des Materialismus!

[3] Einb. S. 17; vgl. Poet. Gem. S. 20 u. 21.

sie dann einen guten Vorrat von Gefilden und Wald-Scenen gesammelt haben", aus dem Treiben der Städte und Höfe, was es nur „prächtiges und pompreiches" da giebt.[1] Als Mittel, der Phantasie diesen Vorrat an Bildern zu verschaffen, empfiehlt Bodmer das Reisen, und erinnert daran, dass auch Homer als fahrender Sänger die Welt durchzogen habe.

Soll dann die also genährte Phantasie ihre eigene Wirksamkeit beginnen, so muss sie von der Sinnenwelt ungestört sein, damit allein die Seelenkraft zum Ausdrucke komme. Daher ist sie am stärksten im Traume, wann die Sinne schlafen, und bei in tiefes Nachsinnen versunkenen Menschen, die auf ihre Umgebung nicht mehr achten. Gleichwie die Musen weltentrückt in den schattigen Hainen des Helikon wandeln, so muss sich auch der Dichter Musse und Einsamkeit gönnen, um, abgezogen vom Getümmel der Welt, seine Bilder zu ordnen. Wenn er dann ganz seinem Gegenstande lebt, so kann er ihn mit voller und ungeteilter Neigung umfassen. „Von dieser Neigung empfängt die Einbildungskraft ihre beste Stärke; dieselbe schwellet sie auf und treibet sie in eine ausserordentliche Hitze nicht anderst als der Wind das Feuer".[2]

In dem Grade wie der Dichter die Sinnenwelt in sich aufnimmt, und in seinem Werke verarbeitet, nähert er sich dem eigentlichen Ziele der Poesie. Bodmer erklärt: „Das Ergetzen, welches die Poesie sich zu ihrer Absicht vorgesetzet hat, ist kein anderes als das allgemeine sinnliche Ergetzen, welches die Natur selbst dem Menschen zugedacht, und ihm zu dem Ende die Werkzeuge der Sinnen mitgetheilet hat".[3] Alsdann entspricht der starken Hingabe des Dichters an die Sinnenwelt bei dem empfänglichen Leser eine ähnliche Hingabe an die Dichtwerke. Es ist der höchste Triumph der Kunst, wenn der Leser über ihre Schöpfungen sich und seine Umgebung

[1] Einb. S. 8. Auch Addison verlangt (No. 417) vom Dichter an erster Stelle, dass er conversant in the various scenery of a country life sei, an zweiter dass er the pomp and magnificence of courts studiere.

[2] Poet. Gem. S. 20.

[3] Poet. Gem. S. 144.

vergisst, wenn „seine Phantasie dadurch ganz entzücket wird und zuweilen in Zweifel geräth, ob sie die Sache nur in einem künstlichen Gemählde oder vielmehr in der Natur gegenwärtig vor sich sehe“.[1] Hieraus folgt denn für das Kunstwerk, „dass die Nachahmung eben dadurch ihre Vollkommenheit beweiset, wenn sie eine gleiche Wirkung wie das Urbild, auf das Gemüthe machet“.[2] Die Wirkung ist also der Prüfstein für die Vortrefflichkeit einer Schilderung; sie muss eine vollständige Illusion, eine „vollendete Täuschung“, in uns herbeiführen, ja sie muss selbst auf unseren Willen wirken und uns nötigen, „an den vorgestellten fremden Handlungen und Angelegenheiten als Menschen von gleicher Materie theilzunehmen“.[3] Wenn Bodmer auf diesen Punkt zu sprechen kommt, erwacht die ganze Lebhaftigkeit seines Naturells und in dem Übereifer eines Heisssporns, der das Neue, das er zu sagen hat, auch gleich gründlich sagen will, wirft er jeden Rückhalt von sich. Er verlangt von der Kunst einen „vollkommenen Ausdruck des Lebens“, der im stande sein muss, einen so starken Eindruck auf den Leser zu machen, „dass die Begierden dadurch nicht anderst entzündet werden, als ob der Vorwurff derselben in der nackenden Natur vor die Sinnen geleget wäre“. Freilich packt es ihn etwas beim Gewissen, und er räumt ein, dass diese Kunst „so schädlich als vortrefflich“ und der ihr gemachte Tadel grösstenteils durch eigene Schuld herbeigeführt sei. Aber sein eigenes Herz ist doch mehr auf Seiten der schönen Sünde als der trockenen Moral. Der deutlich ausgesprochenen Lehre entspricht ein deutlich gewähltes Beispiel. Er entrollt eine bekannte Scene aus Dante: Zwei Liebende sind ganz allein und lesen die Geschichte des in Liebesbande verstrickten Lancilotto. Anfangs haben sie keine böse Gedanken, doch bald tritt eine Röte in ihr Gesicht, sie gehen immer mehr auf in dem geschilderten Gefühl, bis endlich der Mann, so erzählt die Frau,

[1] Poet. Gem. S. 41.
[2] Poet. Gem. S. 31.
[3] Kr. D K. II, 353.

La bocca mi basiò tutto tremante.

Vielsagend fügte sie hinzu:

Quel giorno più non vi leggemmo avante.[1]

Das ist die Wirkung, welche eine gelungene Naturnachahmung auf entzündliche Gemüther machen kann: „sinnliche Kraft der poetischen Vorstellung“.[2]

So Bodmer. Sein Freund Breitinger war viel zu verständig und ruhig, um mit ihm überall durch Dick und Dünn zu gehen. Er gerät nicht in Entzücken über die verführerische Kraft, welche die Poesie auf krankhaft überreizte Nerven ausüben kann, sondern er untersucht kritisch und sachlich, welchen Grad von Wirkung sie im normalen Falle zu erreichen pflege. Er kommt in Übereinstimmung mit dem von ihm besonders eifrig studierten Quintilian zu dem Resultate, dass die Nachahmung ihr Urbild wol in der Art nicht aber in der Kraft des Eindruckes erreichen könne. Quidquid alteri simile est, necesse est minus sit eo quod imitatur, citiert er aus seinem Lehrmeister,[3] und dieser Satz weist daher auch den Kunstwirkungen ihre Schranke an. Stets wird die Naturgewalt lebendiger Vorgänge bedeutender sein als die effektvollste Erzählung derselben. Die Kunst verzichtet daher auf den Ruhm, mit der ewig unerreichbaren Natur um den Vorrang zu eifern. Wenn Horaz sagt, dass uns der Dichter inaniter angat und falsis terroribus impleat,[4] so gibt er hierdurch zu verstehen, „dass der Poet uns nur durch den Schein der Wahrheit zu bewegen, und die Natur allein in der Ähnlichkeit ihrer Wirkungen, nicht aber in der wahren Kraft derselben nachzuahmen suche“. Immerhin aber hat die Poesie das Recht und auch wohl die Pflicht, nach einem möglichst hohen Grade der Wirkungsstärke zu streben. Auch Breitinger weiss es zu preisen, wenn der Dichter „uns durch seine lebhaften und sinnlichen Vorstellungen so angenehm einnehmen und berücken kann, dass wir eine Zeit lang vergessen, wo wir sind, und ihm mit

[1] Inferno V, 136 ff.

[2] Poet. Gem. S. 43 f.

[3] Instit. orat. ed Bonnell, X, 2, 11.

[4] Epist. II, 11, 21 f.

unserer Einbildungskraft willig an den Ort folgen, wohin er uns durch die Kraft seiner Vorstellungen versetzen will, dass wir auch des süssen Irrtums nicht eher gewahr werden, bis wir von dieser Zerstreuung und Entzündung erledigt und unsrem eigenen Nachdencken wieder überlassen werden".[1]

In der Hauptsache sind demnach die beiden Schweizer doch mit einander einig. Die dichterische Phantasie, welche von den Sinnen ihre Befruchtung empfängt, soll auch auf die Sinne des Lesers zurückwirken. Die Schilderungen der Poesie sollen in ihm ein „empfindliches fühlbares Ergetzen" verursachen, Ausdrücke, über die man heute leicht hinwegliest, die aber damals eine ganz besondere Kraft und Prägnanz hatten. Die Empfindung, welche der Genuss eines Kunstwerkes bereitet, wurde geradezu als eine „körperliche" gedacht.[2] Wenn der Dichter von etwas Hörbarem sprach, so sollte das Ohr wie von einem Klange berührt werden, und wenn er etwas sichtbares schilderte, so musste das Auge zu sehen glauben. Diese sinnliche Erregbarkeit der Phantasie muss man sich vor Augen halten, wenn man begreifen will welche Bedeutung für die damalige Zeit der Vergleich der Dichtkunst mit der Malerei hatte.

3. UT PICTURA POESIS — POETISCHE BESCHREIBUNGEN.

Wenn die Grundlage aller dichterischen Veranlagung die Phantasie ist, wenn die Phantasie in der geistigen Wiedererweckung der Sinneseindrücke besteht, wenn das Auge unter den Sinnen der wichtigste ist, so war es nur ein logischer Nachsatz zu diesen Vordersätzen, dass man von der Poesie

---

[1] Kr. DK. I, 64—66.

[2] Brief-Wechsel von der Natur des Poetischen Geschmackes, S. 27. Der Titel lautet weiterhin: „Dazu kömmt eine Untersuchung, wie ferne das Erhabene im Trauerspiel Statt und Platz haben könnte; Wie auch von der Poetischen Gerechtigkeit". Zürich 1736. Vorr. u. 115 ss. Auf dem Schmutztitel: „Brief-Wechsel von der Krafft des Geschmackes in Beurtheilung der Wohlredenheit, und von der Ursache des Ergötzens, so von der Tragödie entsteht". Die Briefsteller sind Bodmer und Conti.

eine ähnliche Wirkung wie von der Malerei verlangte. Was die Bilder des Malers uns vor das leibliche Auge bringen, das sollen die Bilder des Dichters uns vor das „Auge der Seele“ bringen. Auf diese Erwägungen gründet sich die bei den Schweizern so hervortretende Lehre von den „Poetischen Gemählden“.

Die Vergleichung zwischen Malerei und Poesie stammt bekanntlich aus dem Altertum. Durch Lessings Laokoon sind das Horazische Schlagwort Ut pictura poesis und der paradoxe Ausspruch des Simonides, dass die Poesie eine redende Malerei, die Malerei eine stumme Poesie sei, einem Jeden vertraut geworden. Diese im Mittelalter vergessene Lehre ist durch die Renaissance wieder erneuert worden. In Deutschland legte zuerst Opitz das Gewicht seines Wortes für dieselbe in die Wagschale. In einem Gedichte an den Kunstmaler Strobel liess er sich also vernehmen:

— — — — „Der Pinsel macht der Feder
Die Feder wiederum dem Pinsel alles nach
Dies ists was hiebevor der Cheroneser sprach,
Der Mann, dem Griechenland und Rom nicht kann bezahlen
Der Klugheit hohen Wehrt: Dass euer edles Mahlen
Ein schweigendes Gedicht, und die Poeterey
Ein redendes Gemählde und Bild, das lebe, sey“.

Seitdem wurden die Worte des Horaz und Simonides bei jeder Gelegenheit citiert, und der Parallelismus zwischen Poesie und bildender Kunst war eine jener Doktrinen, die man überall antreffen konnte, und die doch nirgends eine klare und bestimmte Fassung erlangt hatten. Zuerst dürfte der französische Abbé Du Bos in seinen Refexions critiques sur la Poësie et la Peinture (1719) es unternommen haben, dieser Lehre einen tief gründenden ästhetischen Gedankengehalt zu unterlegen.

Wie es scheint unabhängig von ihm haben sich die Schweizer der gleichen Lehre angenommen und dieselbe auf Grundlage ihres durch Addison überlieferten Phantasiebegriffes aufgebaut. Die Discurse der Maler und die Schrift von der Einbildungskraft haben die Lehre bereits ziemlich

ausgeprägt, ohne dass sich eine Bekanntschaft mit Du Bos nachweisen liesse. Ja man darf kühnlich sagen: da sie ihn, der in ihren späteren Schriften eine so bedeutende Rolle spielt, nicht nennen, so haben sie ihn auch damals noch nicht gekannt. Und als sie später zur Lektüre seines Werkes übergingen, da waren sie in ihren eigenen Ansichten schon zu befestigt und befangen, als dass sie von dem bedeutend kundigeren, scharfsinnigeren und geschmackvolleren Franzosen in dieser Beziehung viel hätten annehmen können. Eine Darstellung beider Lehren wird diese Vermutung bekräftigen und uns zugleich einen Masstab an die Hand geben, um den einschlägigen Teil der Schweizerischen Ästhetik historisch abzuschätzen.

Du Bos war ein überaus feinsinniger, in Litteratur und Kunst aufs beste bewanderter Mann, der, auf der vollen Culturhöhe des damaligen Frankreich stehend, seine lebhaften und geistvollen Augen forschend und geniessend auf alle Gegenstände warf, die je in seinen Gesichtskreis traten. Der Geist der italiänischen Renaissance war in ihm wieder aufgelebt. Sein Denken gehörte der Poesie, sein Herz aber der bildenden Kunst. Die hervorstechendsten Teile seines Buches sind diejenigen, wo er etwa Raffaels Teppichcartons, Tizians Petrus Martyr oder Rubens und Poussins grosse allegorische Darstellungen schildert. Er wird stets merklich kühler, wenn er auf die Dichtkunst zu sprechen kommt; dann redet sein Verstand, sowie ihr auch nur der Verstand gewisse Vorzüge einräumte. Die Malerei aber gewährte ihm genussvolle Begeisterung; durch die offenen Thore der Sinnenwelt drang erhöhtes Lebensgefühl ins Herz; das Dasein schien süssere Reize, der Mensch höheren Wert zu haben.[1] Konnte

[1] Vgl. I, 40: Je crois que le pouvoir de la Peinture est plus grand sur les hommes que que celui de la Poësie, & j'appuie mon sentiment sur deux raisons. La premiere est que la Peinture agit sur nous par le moyen du sens de la vuë. La seconde est que la Peinture n' employe de signes artificiels (Lessings „willkürliche Zeichen"), ainsi que le fait la Poësie mais bien de signes naturels . . . Je parle peut-être mal, quand je dis que la Peinture employe de signes: c'est la Nature elle-même que la Peinture met sous nos yeux.

es der mitunter etwas blutleer gewordenen Dichtung gelingen, dieser den ganzen Menschen ausfüllenden Kunst ähnlich zu werden, so musste es ihr zugleich möglich werden, uns unmittelbarer ans Herz zu greifen, als es dem blossen Worte sonst gegeben ist. Der raison Boileaus sollte als neues Kunstprincip das mouvement gegenübergestellt werden; dieses konnte aber nur dann durchdringen, wenn nicht blos der Verstand, sondern auch Herz und Sinne an der Schöpfung dichterischer Schilderungen und Gestalten beteiligt waren. Also auch hier Reaktion der Sinnlichkeit gegen den die Zeit beherrschenden Rationalismus, eine grosse tiefgehende Bewegung, welche nach und nach das ganze 18. Jahrhundert ergriff, und schliesslich in Frankreich Rousseau und in Deutschland die Genieperiode zeitigte! Die Zusammenhaltung der Dichtung mit der Malerei ist ein erster Schritt auf diesem. Wege, und daher, so sehr sie in der Ästhetik auf Irrpfade geführt haben mag, dennoch, vom historischen Standpunkte betrachtet, eine heilsame und eindringliche Betonung der den Menschen an diese Erde knüpfenden Bande und der aus der Berührung mit der Erde für den Menschen quellenden Kraft.

Du Bos hat diese Überzeugung meines Wissens nirgends mit klaren Worten ausgesprochen, aber sie beseelt sein ganzes Buch. Es ist ihm etwas selbstverständliches, dass der Mensch nur dann sein Wesen ganz erfülle, wenn seine geistige und sinnliche Natur zusammenwirken, d. i. im Affekt. Es ihm nicht minder selbstverständlich dass Malerei und Dichtung gemeinschaftliche Wege haben. Wenn nicht der Maler Poet und der Poet Maler ist, so sind beide nicht Künstler, son, dern Handwerker.[1] Er hält es für so wenig nötig, dieses näher auseinanderzusetzen, dass er eher dem Gegenteil, einer kritiklosen Vermischung beider Künste, glaubt vorbeugen zu müssen. Und so schreibt er denn ein Kapitel, Qu'il est des sujets propres spécialement pour la Poësie et d'autres propres spécialement pour la Peinture,[2] ein wertvolles Zeugnis dafür, welche Einsichten über den Unterschied der beiden

[1] Vgl. II, 2: Du génie qui fait les Peintres et les Poëtes.
[2] I, 13.

Schwesterkünste schon in damaliger Zeit möglich waren! Freilich auch nur bei einem so feinen Kopf wie Du Bos! Denn wir werden sehen müssen, dass die Schweizer für diesen Punkt seiner Auseinandersetzungen taube Ohren hatten.

Du Bos unterscheidet Vorzüge, die der Dichter vor dem Maler und die der Maler vor dem Dichter voraus hat.

Die Poesie hat zunächst einen bedeutend weiteren Stoff-Umkreis als die Malerei, fast nichts widerstrebt bei ihr der Darstellung. Sodann stellt sie die Seelenvorgänge einzelner Personen ergreifender und deutlicher dar. Kein Pinsel kann den heroischen Schmerzensausruf des alten Horatius Qu'il mourût malen. Nur die Poesie kann ferner eine Folge von Empfindungen in ihrer Entwicklung darstellen und uns sehen lassen, wie eine Regung aus der anderen organisch hervorwächst (le sublime du rapport). Ihre Ausdrucksmittel endlich sind unerschöpflich; versagt das eine, so hilft das andere, während in der Malerei ein falscher Zug die Leidenschaft zur Fratze macht. Die Schranke der Poesie ist, dass sie ihren Gegenstand stets nur in einer gewissen Vereinzelung auffassen kann, wogegen die Malerei im stande ist, die Empfindungen einer Gesamtheit wiederzugeben. Wenn ein Dichter die wohlberechnete Abstufung der Empfindung in dem Gemälde des Timanthes „die Opferung der Iphigenie" wiedergeben wollte, so müsste er lange Beschreibungen machen, die vor der Katastrophe schwerfällig, während derselben ablenkend wirken müssten. Daher gelingt der Gesamteindruck einer Scene in der Malerei besser und zwar nicht blos in der Abstufung, sondern auch in der Contrastierung der Empfindung. Jede Person kann ihren eigenen Anteil an der Handlung zeigen, entsprechend Alter, Stand und Temperament. Auf Coypels Susannenbilde ist die Unschuld der Heldin, die Verstocktheit des einen Greises und die Unentschiedenheit des andern mit einem Blicke zu überschauen. Cette diversité d'expression imite merveilleusement la nature! ruft Du Bos bewundernd aus. Beim Dichter aber will jede Person für sich allein interessieren und nicht als Teil einer Masse; hören wir die eine sprechen, so vergessen wir die andere. Jede grosse Scene zersplittert sich so in eine ernüchternde Auf-

einanderfolge von kleineren, die weder für sich noch zusammen viel Bedeutung haben. Man denke sich die Ermordung Cäsars in einem grossen Historienbilde ausgeführt und halte daneben den Versuch einer poetischen Beschreibung derselben — der Unterschied wird sofort in die Augen springen. Auch eine theatralische Aufführung kann sich mit dem Eindruck eines Gemäldes nicht vergleichen; die Darstellung solcher Scenen leidet auf der Bühne fast regelmässig Schiffbruch: Comme ces événemens ne peuvent presque jamais y être représentés avec vraisemblance, ni avec décence, ils dégénerent en un spectacle froid et puérile.

Wie ärmlich klingt dagegen, was die Schweizer über den Unterschied der Künste zu sagen wissen, wenn z. B. Breitinger bemerkt, dass Dichter und Maler „alleine in der Ausübung ihres Vorhabens unterschieden sind, da der Mahler mit dem Pinsel und Farben, der Poet mit den Worten und der Feder mahlet“.[1] Mehr hatten schon die Discurse gebracht.[2] Daselbst weist Bodmer (Rubeen) der Poesie vorwiegend das geistige, der Malerei das sinnliche Element zu, ein neues Zeugnis dafür, was man von der Malerei für die Poesie erhoffte; auch erkennt er ähnlich wie Du Bos in der ersteren den weiteren Stoffkreis, bei letzterer aber die Fähigkeit, eine „stärkere Impression“ auszuüben. Als er in den „Poetischen Gemählden[3] wieder auf den Unterschied der Künste zu sprechen kam, löste er denselben in eine Stufenleiter auf, wonach die Plastik den niedrigsten, die Malerei den mittleren und die Poesie den höchsten Rang einnimmt. Letztere wird geradezu auf Kosten der beiden anderen gelobt; sie allein kennt Ausdruck der Gemütsbewegungen. Auf Gemälden ist derselbe „sehr weitläufftig, langsam und unvollkommen“. Du Bos' Bemerkungen über diesen Punkt waren also völlig in den Wind gesprochen. Aber selbst auf ihrem eigensten Gebiete wird die bildende Kunst von der Poesie übertrumpft. Bodmer citiert die Ovid'sche Schilderung eines

[1] Kr. D K. I, 15.

[2] I, 20.

[3] cap. II: „Von der Gleichheit zwischen der eigentlichen Malerey und der poetischen“.

ciselierten Bechers[1] und ist der Ansicht, dass dieselbe ein gleiches Ergötzen erregen könne, wie die Betrachtung des Bechers selbst. Aber ausserdem kann der Dichter, wie dies Ovid gethan hat, durch „eingestreute Anmerkungen“ die Bedeutung, Ursache und Verbindung des Dargestellten „ausdrücklich hinzufügen“.[2] — Auch Breitinger legt Nachdruck darauf, das der Genuss der Poesie im Gegensatze zu dem der Malerei „mit einem lehrreichen Unterrichte vergesellschaftet“ sei, indem er gleichfalls als Grund angibt, dass der Dichter „Anweisungen“ geben kann „wie man die Sachen von Stücke zu Stücke mit Vernunft und Überlegung anschauen soll“.[3]

Wer vermag zu verkennen, dass diese vermeintliche Vorzüge der Poesie nur auf einer Verletzung der ihr gebotenen Objektivität beruhen?

Die höchste Bewunderung aber verdient in den Augen der Schweizer, dass die Poesie diese sinnliche und lehrreiche Wirkung ohne die technischen Hilfsmittel erreicht, welche den beiden andern Künsten zu Gebote stehen. Der Dichter leistet hier geradezu das Unbegreifliche. „Das Wunder seiner Kunst ist so gross, dass er wie ein magischer Mahler, ein Gemählde durch die Worte, die nicht nur unfühlbar, sondern auch unsichtbar sind, verfertiget, und was noch wunderbarer ist, auf einmahl eine Menge solcher Gemählde in Stand bringt, indem er mit einer Schrift in die Phantasie aller seiner Leser mahlet“.[4]

Mit diesen Worten sind wir auf dem Punkte angelangt, wo Malerei und Dichtung nach Schweizerischer Ansicht kaum mehr zu scheiden sind. Schon die Discurse der Maler haben fast wörtlich den eben citirten Satz gebracht und im Anschluss daran die Parallele zwischen den Schwesterkünsten bis ins kleinste durchgeführt: „Die Feder des Schreibers ist der Pinsel mit dem er in dieses grosse Feld der Imagination

---

[1] Metam. XIII, 680 ff.
[2] Poet. Gem. S. 44—47.
[3] Kr. DK. I, 28.
[4] Poet. Gem. S. 34.

mahlet, und die Worte sind die Farben, die er sowohl zu verwischen, zu erhöhen, zu verdunckeln und auszutheilen weiss, dass ein jeder Gegenstand in denselben seine lebhafte und natürliche Gestalt gewinnet. Ein Object das auf diese Weise mit der Feder und den Worten in der Imagination abgebildet worden, heisst eine Idee, deutsch ein Bildniss, ein Gemählde". [1]

Die Bezeichnung der Feder als des poetischen Pinsels war nur der systematischen Vollständigkeit halber gegeben worden und in jeder Beziehung unfruchtbar. Um so mehr Kapital wussten die Schweizer aus dem Vergleiche der Worte mit den Farben zu schlagen. Der „Zubereitung und Vermischung der poetischen Farben" ist der ganze zweite Teil der Kritischen Dichtkunst gewidmet. Dieser bringt daher eingehende Untersuchungen über den deutschen Wortschatz mit Bezug auf seine sinnliche Kraft und die darauf sich gründende Verwendbarkeit für dichterische Zwecke. Wohlklang, Prägnanz und Bedeutungsunterschiede der Worte werden eingehend erörtert und aus denselben die Fähigkeit der deutschen Sprache zu „mahlerischem" Ausdruck an der Hand zahlreicher Beispiele dargelegt. Breitinger betrachete — und Bodmer hat dieses von ihm gelernt — jedes einzelne Wort, das eine Art von poetischer Färbung trug, nicht blos mit liebevoller Aufmerksamkeit, sondern mit stetig erregter Vorstellungskraft. Er sagt geradezu, die „poetischen Beywörter" seien „kleine Beschreibungen", und sie dienten dazu, ausführliche zu ersetzen, „indem sie eine Sache wie im Vorbeygange mit einem einzigen aber lebhaften Pinselzuge nach ihrer absonderliche Eigenschaft in einem hellen Licht vor Augen stellen". [2] Je weniger die thatsächlich vorhandene Dichtung dem Leser an sinnlicher Anregung bot, desto mehr musste dieser ihr durch ein gesteigertes Auffassungsvermögen entgegenbringen. Indem man sich daran gewöhnte, die geringsten Ansätze zu anschaulicher Schilderung dankbar zu beachten, erwarb man sich jene ausserordentlich reizbare

[1] III, 21. Imagination, idea: die Ausdrücke Addisons.
[2] Kr. DK. II, 2,86.

Empfänglichkeit für alle poetischen Schönheiten, welche das vorige Jahrhundert auszeichnet. Mit naiver Ehrfurcht betrachtet Breitinger die einzelnen Worte einer wohlgelungenen Beschreibung und sucht sich bei jedem ein Bild vorzustellen. Wenn er aus Brockes citiert:

„Schau wie sich dort
Ein blauer Schwarm beschuppter Fische
In frohem Wimmeln regt
Und wunder-schnell sein flüssigs Wohnhaus trennt."

so vergisst er nicht zu bemerken, dass die gebrauchten Beiwörter für den blossen Sinn der Stelle ganz überflüssig seien; „aber — fährt er fort — indem der Poet sich verweilet, auch auf die Farbe und Gestalt derselben aufmerksam zu machen, so giebt er dadurch seiner Beschreibung eine mahlerische Kraft". [1] In diesem Sinne verlangt Breitinger von der Poesie, dass sie ihre „Schildereyen gleichsam mit lebendigen Farben gantz sichtbar entwerfen" solle; ja, sie „muss als ein sichtbares Gemählde die Sachen nicht blos erzehlen, sondern zeigen". [2]

Auch Bodmer schenkte den „poetischen Farben" grosse Aufmerksamkeit. Wo er solche zu rühmen weiss, thut er es mit heller Freude. „Nichts anders als die äusserste Begierde, die Dinge durch sinnliche Bilder vor die Augen zu bringen, war Ursache, dass die allerältesten Poeten die unverfänglichsten Dinge selbst mit Beywörtern begleiteten; sie sagten weisse Milch, schwarzer Boden, Rösser mit ungespaltenem Hufe". [3]

Durch geschickte Wahl anschaulicher Worte kann der Dichter am ehesten dazu gelangen, „seine Begriffe in der Phantasie anderer Menschen ebenso sinnlich und fühlbar zu machen, als die Schildereyen der Mahler-Kunst". Daher trifft der Ausdruck „poetische Mahler-Kunst" den Kern der Sache,

[1] Kr. D K. II, 265.

[2] Kr. D K. II, 403. Quintilian VIII, 3, 62: Magna virtus est, res de quibus loquimur clare atque ita ut cerni videantur enuntiare: non enim satis efficit neque ut debet plene dominatur oratio, si usque ad aures volet atque ea sibi auditor narrari credit, non exprimi atque oculis mentis ostendi.

[3] Neue kritische Briefe No. 48.

„weil dieses lebhafte und Hertz-bewegende Schildern das eigenthümliche Werk der Dichtkunst ist“.[1] Je näher die Dichtkunst der Malerei kommt, desto näher kommt sie auch der Natur.

Die Natur aber ist „die eintzige und allgemeine Lehrerinn derjenigen, welche recht schreiben malen und ätzen; ihre Professionen treffen darinn genau überein, dass sie sämtlich dieselbe zum Original und Muster ihrer Werken nehmen, sie studieren, copieren, nachahmen. Sie führet die Feder der Schreibern, sie hilfft den Mahlern die Farben reiben, und den Bildhauern die Lineamente zeuhen“.[2] Fast wörtlich, nur in gefeilter Sprache wiederholt Bodmer diese Sätze in den Poet. Gem.[3] und auch die Schrift über die Einbildungskraft,[4] sowie die Krit. Dichtk. im ersten Kapitel („Vergleichung der Mahler-Kunst und der Dicht-Kunst“) bringen einschlägige Erörterungen. Am stärksten aber spricht diese Überzeugung das bisher zu wenig beachtete Buch von den „Poetischen Gemählden“ aus. Wie sehr wir bei denselben im Mittelpunkt der ganzen Schweizerischen Poetik stehen, beweist die von Bodmer gegebene, zwar schwerfällige, aber inhaltreiche Definition: „Ein poetisches Gemählde ist nichts anders als eine kunstvolle Nachahmung der Natur, welche darinnen besteht, dass man mittelst eines geschickten Gebrauches der Worte und der Redensarten ebenso lebhafte und entzückende Bilder in die Phantasie der Hörer und Leser schildern kann, als diejenigen sind, welche die Natur selbst mittelst der Sinnen, in dieselbe bringet, indem sie die Urbilder diesen in die Gegenwart führet; mit dem Erfolge, dass die Nachahmung, wenn sie geschickt ausgeführet worden, durch die Ähnlichkeit ein schätzbares Ergetzen gebiehrt“.[5] „Poetisches Gemählde“ ist demnach nichts anderes als eine kühne Übersetzung des Addison'schen Kunstwortes description. Doch hat Bodmer eine wichtige Lücke im System Addison's ausgefüllt, indem

[1] Vgl. Kr. D K. I, cap. 1.
[2] I, 20.
[3] cap II, S. 27 ff.
[4] S. 10.
[5] Poet. Gem. S. 52 f.

er zu den Schilderungen aus der materialischen und geistigen Welt die aus der menschlichen hinzugefügte. Sonst aber zeigt das ganze Buch in Gedankengang und Ausführung starke Spuren des Addison'schen Einflusses, besonders der Abschnitt über die „Gemählde aus der materialischen Welt". Bodmer teilt denselben ein in Gemälde des Schönen, des Grossen und des Ungestümen, lehnt sich also hierin an Addison an, nur dass er an Stelle des Neuen das Ungestüme setzt, da, wie er treffend bemerkt, das Neue kein objektiver Begriff ist.

Uns interessieren hier zunächst die Schilderungen der körperlichen Schönheit, und auf diese allein möge hier eingegangen werden, weil Lessing in seinem Laokoon der Schilderung der Schönheit so umfassende Studien gewidmet hat.

Bodmer schlägt bei seiner Besprechung den Weg ein, von dem Tadelnswerten zum Lobwürdigen aufwärts zu steigen. An erster Stelle teilt er eine lange Schilderung aus Postels Wittekind mit, in den der Held „das Angesicht seiner geliebten Geven" abbildet.[1] Bodmer verteilt aufs entschiedenste die hier angewandte Manier, durch Weitläufigkeit, mythologische Anspielungen, gehäufte Umschreibungen und Vergleichungen den Gegenstand interessant machen zu wollen. Die gedankenlose Verwendung dieser Kunstmittel dient nur dazu die scharfen Umrisse zu verwischen und gestaltlos zu machen; es ist gleichsam „ein dunkler Umhang vor dieses

[1] Als Proben mögen hier genügen die Beschreibungen von Mund und Augen:

a) „Arabien kan bey des Mundes Purpur-Schwellen
Nicht schätzen seinen Strand, den' rothen Meeres Wellen
Bespühlen Tag und Nacht, und wann dort Ormus gleich
Am Ufer Perlen giesst, ist doch diess Ufer reich
Mit Perlen schönrer Art — — — — — — — — — —

b) — — — — — — — „Was weicht nicht ihren Augen
Die Circens Schalen sind, solch Gifft daraus zu saugen,
Das uns uns selbst entwendt. Denn ob die Farbe spricht,
Wir sind aus Himmel-Blau von Venus zugericht:
So gehn doch Funken aus von diesen Anmuths-Kohlen,
Die Zunder aus der Höll' zu steter Nahrung holen,
Und nicht vom Himmel her".

Conterfey gezogen". Auch eine Beschreibung aus Lohensteins Cleopatra zeigt Überladung mit blumigen Ausdrücken ohne individuelle Züge. Über die Verse

„Die holden Wangen lachen,
Auf denen Schnee und Gluth zusammen Hochzeit machen"

bemerkt Bodmer: „Die Hochzeit des Schnees und der Gluth ist eines von denen Spielen der Metapher, das ebenso lustig als seltsam ist, aber wie Schnee zerschmeltzen und wie Gluth verlöschen wird, wenn man die Metapher auflössen und statt der entlehnten die eigenen Nahmen setzen wird".

Einer phrasenhaften und nichtssagenden Schilderungssucht tritt also Bodmer entschieden entgegen. Weder Postel noch Lohenstein erreichen durch ihre gequälte und frostige Buntfarbigkeit" sinnliche Wirkung". Dagegen erklärt Bodmer seine Zufriedenheit mit einigen Günther'schen Versuchen. Es heisst in denselben:

„Die nette Locke schien zu fliegen"

und

„Die Lippen schwollen wie die Rosen
Und waren gleichsam schon bereit,
Mit solchen Küssen liebzukosen
Als Friede und Gerechtigkeit".

Hätte — abgesehen von dem steifen Gleichnis des letzten Verses — diese Zeilen nicht Lessing wählen können, als Beispiel der Auflösung von Schönheit in Reiz? Wenn Günther ferner von seiner Schönen rühmt, dass aus ihren Blicken Feuer geschossen sei,

„Ein Feuer, dessen Geist und Stärke
Die Schönheit des Gemüths entdeckt,
Und durch verborgene Wunder-Wercke
Auch in der Ferne Gluth erweckt",

so hätte wiederum Lessing seine Zustimmung nicht versagen können, weil hier die Schönheit nicht durch kalte Aufzählung der Bestandteile, sondern durch ihre Wirkung geschildert wird.

Wir haben oben constatieren müssen, dass Bodmer ebensowenig wie Breitinger im stande war, eine scharfge-

zogene Unterscheidungslinie zwischen Poesie und Malerei herzustellen. Auf Grund der letzten Betrachtung darf dieses Ergebnis zu Gunsten der Schweizer etwas anders gefasst werden. Sie waren allerdings in ihrer ästhetischen Einsicht noch nicht soweit vorgerückt, um wie Lessing den Unterscheidungsgrund im Principe aussprechen zu können, aber sie wurden durch ihre wohlgeschulte Empfindung doch soweit geleitet, dass sie im einzelnen Falle ein geschmackloses Übergleiten der einen Kunst in die andere unerträglich fanden. Sie verlangten gewiss mit voller Entschiedenheit, dass die Dichtkunst der Malerei gleichen d. h. ihre Nachahmungen unseren Sinnen so nahe wie möglich bringen sollte. Aber es musste ihnen hierbei doch zweifelhaft erscheinen, ob in der Dichtung Alles, was sinnenfällig ist, gefallen könne und ob nicht vielmehr in Stoff und Form nach bestimmten Principien eine Auswahl zu treffen sei.

4. DIE AUSWAHL DER BILDER.

Es findet sich bei den Schweizern ein Lehrsatz, der dem Principe einer Auswahl der Bilder direkt zu widersprechen scheint. Er lautet dahin, dass die Nachahmung auch ohne Rücksicht auf den Gegenstand lediglich durch die Beobachtung der Ähnlichkeit mit dem Urbilde erfreue, und erleidet seine schärfste Fassung in der Form, „dass auch das natürliche Bild eines Dinges, das in sich selbst traurig, erbärmlich, hässlich, eckelhaft, erschröcklich, ja scheusslich ist, belustiget".[1] Die Beispiele, welche beide Schweizer bringen, um diese Lehre zu illustrieren, können nicht dazu dienen, den Eindruck dieser Worte abzuschwächen. Bodmer sagt: „Eine gute Beschreibung eines unglückseligen, abgearbeiteten Mannes mit holen Augen und abgefleischten, eingesunkenen Wangen, einem schwartzen und schmutzigen Angesicht, zottigen Bart und schimmlichten aufgestraubten Haare, das er nicht gewohnt weder zu scheeren noch zu kämmen, mit geschwollenen Händen, die sich in der Asche ge-

[1] Einb. S. 28; vgl. Poet. Gem. S. 141, Kr. DK. I 68.

brannt haben, und unflättigen Fingern die mit langen Nägeln gespitzt sind, und gantz bequeme die Speisen zu zerreissen: eine solche Beschreibung ergötzet uns so wohl, als eine andere von Venerischen Cupidons, Adonen, Anacreons und Floren".[1] Breitinger scheint sich Mühe gegeben zu haben, seinen Freund noch zu überbieten. Die von ihm citierte Beschreibung einer alten Vettel aus Brockes[2] ist nichts anderes als eine abgeschmackte Aufzählung von Scheusslichkeiten, die sich nicht im mindesten zu einem einheitlichen lebendigen Eindruck zusammenschliessen. Die Lehre in der Form, wie sie von den Schweizern vorgetragen wurde, ist nichts anderes als eine Verdrehung oder doch mindestens arge Übertreibung dessen was Aristoteles sagt: *ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὁρῶμεν τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν.*[3]

Die Alles überwiegende Autorität des Aristoteles verband sich mit dem Hindrängen auf starke sinnliche Wirkung um jenes excentrisch-realistische Dogma hervorzubringen, welches dem Geiste der Schweizerischen Poetik im ganzen ziemlich fern steht. Eines muss jedoch bedacht werden. Die geschilderten Hässlichkeiten überragen weit jedes Durchschnittsmass, sie haben etwas Absonderliches, Fremdartiges, und eben hierdurch werden sie den Schweizern interessant geworden sein. Denn wenn sie „Wahl der Bilder" verlangten, so stand nichts im Wege, eine auserwählte Hässlichkeit, ebensogut anzuerkennen wie eine auserwählte Schönheit. Dagegen für das Gewöhnliche und Alltägliche, für Alles „Matte" und „Kaltsinnige" haben sie niemals Anerkennung erübrigen können.

Der Gedanke, dass der Dichter nur das Bedeutende darstellen solle, ist auf die Longinsche Lehre von der *ἐκλογὴ τῶν ἄκρων καὶ καιριωτάτων* zurückzuführen. Schon in der „Einbildungskraft" schenkten die Schweizer derselben Beachtung: „Ich mache mir diese Regel, die er von dem Erhabenen gegeben hat, gerecht, und erstrecke sie auf alle Gattungen

[1] Einb. S. 28.

[2] Ird. Vergn. in Gott, Neujahrsgedicht auf 1722 (Kr. D K. I. 68).

[3] Poet cap 4, p. 1448[a].

der Gegenstände".[1] Ausschlaggebend aber wirkte auch hier Du Bos, der sich kurz und bündig dahin äusserte: La plus grande imprudence que le Peintre ou le Poëte puissent faire, c'est de prendre pour l'objet principal de leur imitation des choses que nous regarderions avec indifférence dans la Nature.[2] Breitinger hat seine völlige Übereinstimmung mit diesem Satze dadurch kundgegeben, dass er ihn wörtlich in seine Kritische Dichtkunst aufnahm.

Noch einmal greift hier der Vergleich mit der Malerei ein. Breitinger will es — auch hier in engem Anschlusse an Du Bos — dem Maler verzeihen, wenn er einen ziemlich gleichgültigen Gegenstand erwählt; eine vorzügliche Handhabung der Technick kann ein solches Bild dennoch wertvoll machen. Aber bei einem Gedichte wird leichte Überwindung der Formschwierigkeiten ohne inhaltlichen Reiz zu hohlem Wortgeklingel, das uns völlig kalt lässt.[3] „Vermöge dieser Anmerkung bestehet der wahre Verdienst eines Poeten im wenigsten darinn, dass er ohne Wahl und Unterschied alles schildere was in der Natur vorkömmt; . . . die Poesie empfängt ihre grösste Stärke und Schönheit von der geschickten Wahl der Bilder".[4]

In dem Gegenstande selbst muss eine Seite vorhanden sein, die an sich den Leser zu fesseln vermag. Die Dichtung soll die Natur nachahmen, aber nur die auserlesene Natur, sie soll, wie Bodmer sagt, „aus denen bekannten und gemeinen Gegenständen das Schimmernde und Strahlende herausnehmen".[5]

Den Aufschluss, nach welchem Gesichtspunkte die Wahl vorzunehmen sei, gaben, entsprechend dem Grundproblem der Schweizer, psychologische Erwägungen. Die Frage ist: Welche Stoffe machen auf das Gemüt der Menschen den lebhaftesten Eindruck? Breitinger glaubt einen doppelten

[1] S. 25 u. 26.

[2] I, 6.

[3] Du Bos I, 11: Il est tout autrement d'être bon coloriste ou dessinateur élégant que grand arrangeur de mots et rimeur exacte.

[4] Kr. DK. I, 84.

[5] Poet. Gem. S. 71.

Grund des poetischen Ergetzens gefunden zu haben: das Lehrreiche und das Bewegende. Ersteren Grund hatte Aristoteles, letzteren wiederum Du Bos aufgestellt. Breitinger hat das Verdienst, die Lehren dieser beiden Denker verschmolzen zu haben.

Aristoteles ist auch in diesem Punkte, wie immer, kurz. Er sagt gelegentlich in seiner Poetik lakonisch hin. *ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως.*[1]

Breitinger fasst diesen Ausspruch dahin auf, dass es darauf ankäme, „den angebohrnen Vorwitz und die Begierde nach Wissenschaft zufriedenzustellen".[2] „Die Erweiterung unserer Erkenntniss, meint er, geschieht niemals ohne Ergetzen". Dagegen haben wir gegen alles Falsche, Unwahrscheinliche oder gar Unmögliche einen natürlichen Abscheu.[3] So wertvoll und aufheiternd aber auch eine anmutige Belehrung ist, sie kann immer nur eine Verstandesneigung befriedigen, und lässt daher den sachlichsten und anspruchvollsten Teil unserer Seele, das Herz, unbefriedigt. Denn „die Sachen die nicht weiter bequem sind, als unseren Vorwitz zu stillen, ziehen uns nicht so sehr an sich, als die Sachen, die vermögend sind, uns das Hertz zu rühren". Mit diesem bereits aus Du Bos übersetzten Satze kehrt sich Breitinger von dem kargen Aristoteles ab, um aus der reichlich strömenden Quelle des französischen Ästhetikers zu schöpfen.

Es wurde oben dargelegt, dass Du Bos die Poesie besonders deshalb der Malerei zu nähern suchte, um sie sinnlicher und eindringlicher zu machen. Aus dem nämlichen Grunde verlangt er von derselben, dass sie bewegend und ergreifend sein solle. Auch hierin soll sie ganz mit der Malerei übereinstimmen. Gleich eingangs erklärt Du Bos seine Meinung aufs bestimmteste. L'art de la Poësie et l'art de la Peinture ne sont jamais plus applaudis que lorsqu'ils ont réussi à nous affliger. Der Grund, warum wir die affliction durch die Kunst ertragen können, beruht darauf, dass ihre Eindrücke uns nur oberflächlich berühren. Freilich,

[1] Poet. cap IX. p. 1448[b].
[2] Kr. D K. I, 84.
[3] Kr. D K. I, 61 f.

mit Thränen in den Augen werden wir Le Brun's Gemälde „die Niedermetzelung der unschuldigen Kinder" betrachten, werden wir in Racines Tragödie den schrecklichen Tod der Phädra vernehmen; aber nos pleurs finiront avec la représentation de la fiction ingénieuse qui les fait couler.[1]

Breitinger hat sich diese Lehren völlig zu eigen gemacht. Was er in dem betreffenden Abschnitt bietet ist nicht mehr wie eine Compilation aus Du Bos.[2] Trotzdem müssen wir hier auf seine Auseinandersetzungen eingehen, weil er es verstanden hat, die empfangenen Anregungen seinem System als integrierender Bestandteil einzuverleiben. Er ist ganz davon durchdrungen, dass der Mensch eines gewissen Grades von Erregtheit wie der täglichen Nahrung bedürfe. „Die Unruh und Bewegung der Gemüthes-Leidenschaften ist dem Menschen etwas so natürliches und angenehmes, dass man sagen kann, die Menschen empfangen mehr Beschwerde von dem Leben, das ohne Leidenschaften ist, als von den Leidenschaften selbst". Er macht unbedenklich die Anwendung auf die Dichtung. „Demnach ist ohne Streit die Wahl solcher Materien, die bequem sind das Gemüthe zu rühren und einzunehmen von einer kräftigern und sicherern Würckung als die Vorstellung der todten Wercke der Natur: Ja ich darf behaupten, dass sogar unter den bewegenden Stücken diejenigen die kräftigste Würckung haben, und das strengste Ergetzen gewähren, welche die heftigsten, ungestümsten und widerwärtigsten Gemüthes-Leidenschaften, als Furcht, Schrecken, Mitleiden erregen, weil die Kraft der Nachahmung diese Leidenschaften von allem würcklich Widerwärtigen reinigt; daher auch die Tragödie stärcker anziehet und beweget als die Komödie".[3] Schon vorher hat Breitinger eine auch von Du Bos herangezogene Stelle aus Lucrez citiert, um zu erweisen, dass das Gefühl der eigenen Sicherheit im Gegensatze zu den er-

---

[1] I, 3.

[2] vgl. Anhang.

[3] Kr. D K. I, 87. Du Bos (Indroduction): Les hommes trouvent encore plus de plaisir à pleurer qu' à rire au théatre. Ausserdem sucht I, 7 zu erweisen, Que la Tragédie nous affecte plus que la Comédie. Vgl. auch I, 43.

schütternden Vorgängen auf der Bühne etwas Erhebendes und Beruhigendes oder, wie er selbst sagt, etwas „Ergetzendes“ habe.

Aber trotz dieser Einsicht blieb der Grund am tragischen Vergnügen immer noch ein beunruhigendes psychologisches Problem. Aristoteles hatte ja bereits gelehrt, dass in der Tragödie die Leidenschaften nicht blos erregt, sondern auch gereinigt werden sollten. Wie hat man sich diesen Vorgang zu denken? Ja, ist die Thatsache überhaupt richtig? Du Bos meint kritisch: La chose n'arrive pas toujours, mais elle arrive quelquefois. Und wenn der Fall wirklich eintritt, so ist nach seiner Meinung die Reinigung darin zu suchen, dass der Zuschauer die entgegengesetzten Empfindungen durchmacht als der Bühnenheld; Medeas Rache soll in uns Abscheu vor der Rache erwecken.[1] Breitinger hat diesem Problem weiter keine Beachtung geschenkt. Dagegen hat sich Bodmer ziemlich eingehend mit ihm beschäftigt.[2] „Der Schmertzen wird auf dem Schauplatze angenehm und lieblich“. Dies steht ihm als Erfahrungsthatsache fest. Zu ihrer Erklärung greift er zu den sonderbarsten psychologischen Erwägungen. „Ich finde, dass die Betrachtung daran Ursache ist, welche der Verstand mitten in dem tiefsten Kummer machet, wann er mit einem geschwinden Gedanken wahrnimmt, dass er betrogen worden, und dass das Übel, darum er sich des Kummers annimmt, nur erdichtet ist, so dass die Personen, denen er sein Mitleiden geschencket hatte, in sicherm Porte stehen“. Mit dieser Erkenntniss schwindet beim Zuschauer der Schmerz und „anstatt des Mitleidens stellet sich die Verwunderung über den künstlichen Betrug ein der mit ihm gespielet worden“. Und so soll eine stete Abwechslung zwischen hingegebener Teuschung des Gemütes und plötzlicher Erkenntnis des Verstandes den „lieblichen Kummer“ des tragischen Eindrucks erklären. „Das Lied regieret so lange der Betrug währet; wenn derselbe aufhöret, folget die Lust hernach“.[3] Bodmer fühlt selbst das unbefriedigende seiner

[1] I, 44.

[2] Poet. Geschm. S. 80—90.

[3] Die Ansicht fand übrigens damals mehrfach Vertretung. Vgl. Fontenelle in seinen Réflexions sur la Poétique. S. 36.

Erklärung, welche die Empfindungen des Zuschauers zerhackt und niemals eine ganze Stimmung in ihm aufkommen lässt. Aber der Trost, den er erteilt, ist ebenso matt wie seine Erklärung war. „Wenn es uns bey dieser Würckung verdriesslich fällt, dass die Person, um die wir bekümmert waren, also in die Lufft zerstiebet, so tröstet uns die Betrachtung der Kunst, so dieses Wunder hervorgebracht hatte, bald wieder". Solch ausgeklügelten Erwägungen gegenüber konnte natürlicherweise Graf Conti in seinem Antwortschreiben [1] nichts anderes thun als wiederum darauf aufmerksam machen, „dass von dem Schöpfer an eine jede Leidenschaft eine angenehme und süsse Empfindung gehenget worden".

So hat die Lehre vom Rührenden bei den Schweizern ein eigentümliches Schicksal gehabt. Von Breitinger dem Du Bos mit einem gewissen Enthusiasmus entlehnt, dann in einem entscheidenden Punkte plötzlich vernachlässigt, von Bodmer dagegen in diesem entscheidenden Punkte aufgegriffen, aber so lange hin und hergewendet, bis sie ihre eigentliche Natur eingebüsst hatte, ist die Theorie von dem der Erregung innewohnenden Vergnügen den Schweizern zwar tief ins Gemüt gedrungen, aber doch nicht zu voller innerer Überzeugung erwachsen. Sie tragen kein Bedenken diese Lehre offen vorzutragen und Anerkennung für dieselbe zu fordern, aber sie sind doch noch zu abhängig vom Rationalismus, um ein gelegentliches Gefühl des Unbehagens unterdrücken zu können, und hierdurch zeigen sie sich gerade da skeptisch, wo eine energische Betonung und Vertiefung zu fordern gewesen wären.

Nach diesem kann es nicht wunder nehmen wenn Breitinger doch noch eine höhere Eigenschaft vom poetischen Stoffe zu verlangen weiss, als das Rührende. Er sucht hiermit den von Bodmer abgelehnten Addison'schen Begriff des „Neuen" zur Anerkennung zu bringen. Zugleich hat Longin seinen Einfluss geltend gemacht. In seinem 35. Kap. hatte er folgenden sein ganzes Buch kennzeichnenden Satz niedergeschrieben: *Εὐπόριστον μὲν ἀνθρώποις τὸ χρειῶδες ἢ ἀναγκαῖον, θαυμαστὸν δ' ὅμως ἀεὶ τὸ παράδοξον.* Diese markant ausgesprochene Ansicht konnte einem so warmen Verehrer

[1] Poet. Geschm. S. 90—94.

Longins, wie es Breitinger war, unmöglich entgehen. Er teilt den citierten Satz in Urtext und Übersetzung mit[1] und macht ihn somit gleichsam zur Signatur seiner eigenen Lehrmeinung.

Vorausgeschickt wird „dass uns weder das Schöne noch das Grosse, weder das Lehrreiche noch das Bewegende im geringsten rühren kann, wenn es uns täglich vor Augen schwebet, und wir mit ihm allzusehr bekannt werden“ . . . „Ja die Gewohnheit machet uns nicht selten so unachtsam, dass wir auch die grössten Wunder der Natur nichts achten“. Diese „betäubende Gewohnheit“ kann nur durch das Neue erfolgreich bekämpft werden. Breitinger versteht unter demselben alles Ungewohnte und Fremdartige, das „durch seinen fremden Aufzug die Sinnen kräftig einnimmt, und eine aufmerksame und angenehme Bewunderung in uns verursachet.“ Das Wahre ist zwar der „Grundstein des poetischen Ergetzens“, aber erst durch die Verbindung mit dem Neuen wird es seiner Wirkung sicher und zum „poetischen Schönen“. Daher ist dieses „ein hell leuchtender Strahl des Wahren, welcher mit solcher Kraft auf die Sinnen und das Gemüthe eindringet, dass wir uns nicht erwehren können, so schwer die Achtlosigkeit auf uns lieget, denselbigen zu fühlen“. Es muss sich demnach sinnliche Kraft der Schilderung mit einem seltsamen und bedeutenden Gegenstande verbinden, um die Kunstforderungen zu befriedigen. Breitinger denkt auch hier an nichts anderes als an lebhafte Vergegenwärtigung von Gegenständen aus der Sinnenwelt. Seine Beispiele sind eine blühende Aloe, Elephanten und Crocodille, die entlegensten Völker des Erdbodens; ferner der Ausbruch des Vesuvs, das Toben der ergrimmten See und das Gemetzel der Schlacht. Aber nicht blos hier, überall kann man eine neue und interessante Seite auffinden. Auch im Kleinen lassen sich oft in überraschender Weise, „verwundersame Schönheiten zeigen“, „die dem sinnlichen Auge gantz verschlossen sind“. (S. 123). Breitinger unternimmt es in diesem Falle sogar dem Aristoteles zu widersprechen, der als echter Grieche sich die Schönheit nur in einer angemessenen Grösse vorstellen konnte.

[1] Kr. DK. I, cap 5 („Von dem Neuen“). S. 109

Aus allem diesem erhellt, dass das „Neue“ im ganzen nichts anderes ist, als die Fähigkeit des Dichters seinen Gegenstand interessant zu machen. Und in diesem Sinne kennt auch Bodmer den Begriff, der das Wort aus seinen Kategorien der „materialischen Welt“ ausgeschlossen hat. Er hat dafür den Ausdruck, dass der Dichter stets die „vornehmsten“ Umstände wählen müsse. Er stützt diese Lehre mit demselben Grunde wie Breitinger die seinige: „Diese Zusammenfassung auserlesener Umstände zieht ohne Fehl den Geist sehr stark an sich und macht ihn aufmerksam“.[1]

Die Lehre vom Rührenden und vom Neuen zeigt uns das Bestreben der Schweizer, über die blosse sinnliche Wirkung hinaus zu kommen. Sie legen damit das Geständnis ab, dass es auch noch andere Triebe im Menschen gibt, welche in der Poesie Befriedigung verlangen. Die Seele sehnt sich zuweilen darnach, die Enge und Dumpfheit der wirklichen Verhältnisse zu vergessen und in schönen Träumen Befriedigung zu finden. Es gibt ausser der reproduktiven Einbildungskraft auch noch eine produktive. Ihr Gebiet sind die „möglichen Welten“.

5. „MÖGLICHE WELTEN“.

Die Schweizer haben es sich aufs äusserste angelegen sein lassen, die Annahme möglicher Welten, mit dem was sie über Phantasie, sinnliche Wirkung, Naturnachahmung gelehrt hatten, in einen festen Zusammenhang zu bringen. Ja, sie hielten es für ihre Pflicht sich bei dieser Gelegenheit auch mit der Leibniz'schen Idee von der „besten Welt“ auseinanderzusetzen.

Der Phantasiebegriff zuvörderst erhielt grössere Ausdehnung. „Die Einbildungskraft — sagt Bodmer[2] — ist nicht nur die Schatzmeisterinn der Seele, bey welcher die Sinnen ihre gesammelten Bilder in sichere Verwahrung legen, wo sie dieselben zu ihrem Gebrauch abfordern kan: sondern sie besitzet daneben auch ein eigenes Gebiethe, welches sich unendlich weiter erstrecket, als die Herrschaft der Sinne“.

[1] Poet. Gem. S. 72.
[2] Poet. Gem. S. 13.

Dieses umfasst die „unzehligen möglichen Welt-Systemata“, und diese alle stehen „unter der Bothmässigkeit der Einbildungskraft.“ „Diese übertrifft alle Zauberer der Welt, sie stellet uns nicht allein das Würkliche in einem lebhaften Gemählde vor Augen und macht die entferntesten Sachen gegenwärtig, sondern sie zieht auch mit einer mehr als zauberischen Kraft das, so nicht ist, aus dem Stande der Möglichkeit hervor, theilet ihm dem Scheine nach eine Würklichkeit mit, und machet, dass wir diese neuen Geschöpfe gleichsam sehen, hören und empfinden“. Die Phantasie verliert demnach auch in der Darstellung des Möglichen keineswegs die Tendenz, ihre Schöpfungen unseren Sinnen nach Kräften nahe zu bringen. Die Art ihrer Thätigkeit bleibt völlig dieselbe, wenn auch der Umfang beträchtlich erweitert wird.

Schwieriger war es, die Forderung einer Darstellung möglicher Welten gegen das Nachahmungsprincip durchzuführen. Diese möglichen Welten sind doch kein Beobachtungsobjekt, sie sind nicht sinnenfällig und nicht erkennbar! Die Nachahmung aber setzt ein greifbares Urbild voraus. Wie kann es daher angehen blos mögliche, in Wirklichkeit aber nicht existierende Welten „nachzuahmen“?

Um diese Schwierigkeit zu lösen muss zunächst auf den von den Schweizern im Anschluss an Chr. Wolff[1] festgesetzten Begriff des „Möglichen“ eingegangen werden. Breitinger sagt: „Alle diese möglichen Welten, ob sie gleich nicht

[1] Wolff hatte gelehrt, „dass möglich sey, was nichts widersprechendes in sich enthält“ (Von Gott § 12). Diesen Begriff hat Breitinger in seiner obenangeführten Definition mit dem des Wahren verquickt. Verführt war er vielleicht durch die gleichfalls von Wolff aufgestellte Behauptung: „Alles was möglich ist, es mag würcklich seyn oder nicht, nennen wir ein Ding“ (§ 16). Diese wird dann später folgendermassen erläutert: „Daher ist das Wesen eines Dinges seine Möglichkeit, und derjenige versteht das Wesen, welcher weiss, auf was für Art und Weise ein Ding möglich ist“ (§ 35). So hat also schon Wolff den realen Begriff „Ding“ mit dem sehr vagen Begriff „Möglichkeit“ verknüpft, und hierdurch lag die Verführung überaus nahe, beide Begriffe völlig zusammenzuwerfen.

würklich und nicht sichtbar sind, haben dennoch eine eigentliche Wahrheit, die in ihrer Möglichkeit, so von allem Widerspruch frey ist, und in der alles vermögenden Kraft des Schöpfers der Natur gegründet ist".[1] In diesem Satze wird dem Möglichen die Wirklichkeit zwar abgesprochen, die Wahrheit aber zuerkannt. Dementsprechend unterscheidet Breitinger eine doppelte Art des Wahren: „das Würckliche und das Mögliche, oder das historische und das poetische Wahre".[2] Möglich ist demnach alles, was zwar des Zeugnisses der Wirklichkeit entbehrt, wohl aber aus den Kräften der Natur widerspruchlos abgeleitet werden kann. Dieses meint Breitinger wenn er vom Dichter sagt, „dass sich das Vermögen seiner Kunst ebenso weit erstrecket, als die Kräfte der Natur selbst". Er bringt diesen Gedanken zur vollsten Deutlichkeit wenn er fortfährt: „Folglich muss der Poet sich nicht alleine die Werke der Natur, die durch die Kraft der Schöpfung ihre Würcklichkeit erlanget haben bekannt machen, sondern auch was in ihren Kräften annoch verborgen lieget, fleissig studieren".[3] Auf diese Weise hat auch das Mögliche stets seinen Grund in der Natur, wenn gleich sich das copierte Urbild nicht in jedem Falle nachweisen lässt. Vielmehr ist das poetische Wahre „eine Übereinstimmung des Gemähldes mit den möglichen Urbildern".[4]

Auch Bodmer will das Nachahmungsprincip bei den „möglichen Welten" nicht geopfert wissen. Er unterscheidet daher zwei Arten der Nachahmung: „eine, da der Poet die Natur in ihren hervorgebrachten Werken nachahmet, und eine andere, da er ihr in ihren Rissen folget."[5] Die Natur gibt also in letzerem Falle nur die Grundzüge an, und der Dichter füllt sie mit Gestalt und Leben aus. Er ahmt die Natur „zwar in einer andern Ordnung, jedoch ohne Veränderung ihrer gewöhnlichen und angenommenen Gesetze"

[2] Kr. D K. I, 56.
[2] Kr. D K. I, 52, vgl. S. 60 f.
[3] Kr. D K. I, 57.
[4] Kr. D K. I, 52; vgl. S. 67.
[5] Poet. Gem. S. 67.

nach. So befinden wir uns inmitten der möglichen Welten doch noch auf dem Boden der mütterlichen Erde.

Doch nun erhebt sich ein neues Bedenken. Die Schweizer verlangen, dass die Darstellungen aus möglichen Welten insgemein grössere Vollkommenheiten enthalten als die Dinge der wirklichen Welt. Die Natur führt nicht leicht etwas aufs höchste und äusserste. „Alle ihre Wercke sind eingeschränckt. Sie haben blos eine gemässigte Vollkommenheit“.[1] Der Dichter muss versuchen, diese zu überbieten. Wie reimt sich diese Forderung mit der von Leibniz gelehrten und von den Schweizern geglaubten Idee von der gegenwärtigen Welt als der besten?

Man muss unterscheiden zwischen der Schönheit des Weltkörpers als Organismus und zwischen der Vortrefflichkeit der blos für sich betrachteten Teile. Im Einzelnen mögen wir hie und da an der Natur mäkeln, und der Dichter, der immer nur einen Ausschnitt derselben zu seinem Stoff machen kann, wird innerhalb desselben mancherlei seinem Zwecke entsprechend zurechtrücken dürfen. Aber — „dieses rühret allein daher, weil wir den Zusammenhang und die Übereinstimmung aller Teile, als worauf die Vollkommenheit des Gantzen beruhet, nicht vermögen auf einmal zu übersehen“.[2] Was dem kurzsichtigen Auge als Mangel und Gebrechen erscheinen kann, das erscheint von weitem Gesichtspunkte aus betrachtet als notwendiges Glied eines vollkommenen Organismus. Unsere Beschränktheit müssen wir anklagen, nicht die Unvollkommenheit der Natur, wenn uns hier nicht alles so vortrefflich erscheint als wir es bei unsern kleinlichen Ansprüchen wohl wünschen möchten. Wir bleiben doch stets die „Schüler der Natur“; ihr haben wir alle unsere Begriffe von Schönheit zu verdanken und können nichts weiter thun als diese unsererseits mühsam bewahren und verbinden.[3] „Dem Scheine nach vollkommene Bilder werden allemahl ihre Urbilder in einer andern möglichen Welt finden, so

[1] Poet. Gem. S. 58.
[2] Kr. D K. I, 269.
[3] Vgl. Poet. Gem. S. 144. f.

lange sie wahrscheinlich sind". [1] Wir sehen die Natur ewig erzeugen und gebären, und wir lernen so ihre Kräfte kennen. Hieran entzündet sich unsere Phantasie, sie malt sich aus, was die Natur ausser dem Vorhandenen noch alles hervorbringen könne und so verleiht sie „mit zauberischer Kraft" dem Möglichen den Schein der Wirklichkeit. „Wenn also der Poet etwas vorstellet, das die Natur zwar noch nicht zur Würkliehkeit gebracht hat, aber doch an das Licht zu bringen vermögend ist, so kan dieses keine Verbesserung der Natur, sondern nur eine Nachahmung derselben auch in dem Möglichen selbst geheissen werden". Diese Kunst ist zwar schwer, aber keineswegs die menschlichen Kräfte übersteigend; ein echter Poet muss sie in seiner Gewalt haben. „Die Natur der Dichtung erfordert solches". [2]

Auf diese Weise haben die Schweizer versucht alle Bedenklichkeiten niederzuschlagen und für ihre „möglichen Welten" freien Raum zu schaffen. Jetzt können sie rückhaltslos erklären, „dass die Nachahmung der Natur in dem Möglichen das eigene und Haupt-Werck der Poesie ist". [3] Es wird oft von den Schweizern hervorgehoben, dass sich gerade hierdurch die Poesie von der Beredtsamkeit und Geschichte unterscheide; während es gerade der eigentümliche Vorzug der Poesie ist, dass sie über den überlieferten Wirklichkeitsstoff nach eigenem Gutdünken verfügen darf. [4] Alles was der Dichter bringt, sind genau beobachtete Umstände des wirklichen Lebens, aber die Zusammensetzung ist sein Eigentum; „ein Werck welchem man die Wahrheit nicht absprechen kann, wiewohl das eine andere ist, als diejenige so in der Würcklichkeit besteht"! [5] Die Thätigkeit welche der Dichter vorzunehmen hat, besteht daher einfach in einer Übertragung seiner Lebenskenntnisse auf gedachte Verhältnisse.

Diese möglichen Welten haben keine wesentlich andere

[1] Kr. DK. I, 270
[2] Vgl. Kr. DK. I, 268—271.
[3] Kr. DK. I, 57.
[4] Poet. Gem. S. 128.
[5] Poet. Gem. S. 64.

Ordnung der Dinge, als die bestehende, in der wir leben. „Wie die sichtbare Welt der würcklichen Dinge in die materialische, historische und moralische eingetheilet wird, so kann man diese Eintheilung auch von jeder möglichen machen“.[1] Das Verhältniss zur Geschichte ist soeben beleuchtet worden. Zu den beiden anderen Gebieten ist dasselbe völlig analog. Ein Bild aus einer möglichen, materialischen Welt ist z. B. der Garten des Alkinoos;[2] „man muss die Geschicklichkeit des poetischen Mahlers zum höchsten loben, der gewusst hat, den Reichtum aller vier Jahreszeiten auf einen so kleinen Raum von vier Huben so künstlich zu vereinen“.[3] Dieses ist zugleich ein Beispiel, wie der Dichter, ohne Unbescheidenheit und Anmassung, durch Vereinigung der in der Natur vorhandenen Vorzüge etwas Höheres zu stande bringt. Vom Standpunkte des Gartens aus ist es eine Vervollkommnung, die Blüte und Früchte der vier Jahreszeiten zu gleicher Zeit darbieten zu können. Aber im Weltenplane ist der Wechsel der Jahreszeiten von solcher Bedeutung und Wohlthätigkeit, dass derselbe nicht geopfert werden durfte, um einen höheren Gartenschmuck zu ermöglichen. Wenn hier eine gewisse Durchbrechung der Naturschranken nicht vermieden worden ist, so stellen sich dafür die Darstellungen aus der möglichen moralischen Welt zu denselben in keinen Widerspruch. Sie gehen nur in sofern über dieselben hinaus als sie moralische Erscheinungen, die in der wirklichen Welt stets mit anderen gemischt vorkommen, in ihrer Reinheit darstellen z. B. den Geiz, den Zorn, die Tapferkeit. Das natürliche Gleichgewicht der Neigungen wird aufgehoben und *eine* Begierde oder Leidenschaft zum Mittelpunkt des Gesamtcharakters gemacht. Durch Abstreichung aller übrigen Charaktereigenschaften hat auf diese Weise Canitz in seiner

[1] Kr. DK. I, 273.

[2] Od. VIII, 112 ff.

[3] Kr. DK. I, 276. Ähnlich Bodmer über den Paradiesesgarten bei Milton, Poet. Gem. S. 59. Vgl. auch Addison, a. a. O. Nr. 418: If he (the poet) thinks it proper to have a grove of spices, he can quickly command sun enough to raise it. Für das Folgende vgl.: In a word he has the modelling of nature in his own hands and may give her what charms he pleases, provided he does not reform her too much.

Satyre „der Tod eines Geizhalses“ in seinem Harpax einen unvermischten Typus geschaffen, wie ihn die wirkliche Welt nicht hervorbringt, wie er aber in einer möglichen Welt denkbar wäre.[1]

In den letztbetrachteten Beispielen war eine leise Lösung vom Boden der Wirklichkeit nicht zu verkennen. In der That streben die „möglichen Welten“ höher hinaus. Es lässt sich bei ihnen eine zweite Gruppe unterscheiden, die mit einer einfachen Übertragung wirklicher Verhältnisse auf ideelle Fälle nicht vorlieb nimmt, sondern eine Mannigfaltigfaltigkeit eigner Systeme für sich beansprucht. Eine Überleitung zu solchen rein gedachten Welten können gewisse Erscheinungen der Wirklichkeit bieten. Auch hier wird der Ausgangspunkt von der Sinnenwelt zu nehmen sein. Bodmer führt das Beispiel eines Blindgeborenen an: „Ein solcher ist aus einer andern Welt, als unsere helle sichtbare ist, und ich erwarte von einem jeden Einwohner eines andern Welttheiles eigene Manieren zu denken, eigene Sitten und Ausdrücke, die von seinen Umständen hergenommen sind; auch seine Empfindungen müssen daher eine absonderliche Falte empfangen.“[2] Das gestellte Problem reizte Bodmer in dem Grade, dass er eine praktische Lösung desselben unternahm und ein in Hexametern abgefasstes Gedicht „Empfindungen eines geborenen Blinden“ einrückte. Bodmer versucht in demselben, sich in die Gedanken und Anschauungsweise eines solchen Menschen hinein zu versetzen, und lässt diesen daher mit völliger Geistesklarheit seinen eigenen Zustand und seine Vorstellung von unserer Welt beschreiben. Er hat „erstaunliche Wunder“ von jenem „vornehmen Gliedmasse“ vernommen, welches die Menschen AUGE nennen, und er stellt sich dasselbe als ein „zauberisches Werkzeug“, als ein Mittel der Weissagung vor. Er grübelt über Tag und Nacht, Licht und Farben, er glaubt jenen „geheimnissvollen, süssklingenden Wörtern“ Leben und Vorstellung abgewinnen zu können, die, wenn sie auch trügerisch sind, doch in der Empfindung schmeicheln. Trost findet er in dem ungeschmälerten Besitz der übrigen Sinne, in der ungetrübten Thätigkeit des Geistes

[1] Vgl. Kr. DK. I, 282—290; Poet. Gem. S. 64 ff.

[2] N. Kr. Br. Nr. 34, S. 282 ff.

und der hieraus erwachsenen Ruhe des Gemütes. So wie dieser Blindgeborene der wirklichen Welt, so stehen wir jener zweiten Gruppe von möglichen Welten gegenüber. Auch wir haben nur einen Strahl von Ahnung, aber einen unwiderstehlichen Trieb das Geheimnis zu durchdringen; auch wir können uns nur dadurch eine Vorstellung des Möglichen machen, dass wir von unserem eignen beschränkten Zustande aus Rückschlüsse machen. „Die Natur nach ihren ursprünglichen Kräften und der Allmacht ihres Urhebers" bleibt auch hier das Vorbild, und so wird die Phantasie auch in ihrem verwegensten Fluge das Nachahmungsprinzip nicht verlassen. So lange dieses in der Theorie aufrecht erhalten blieb, glaubte man sich offenbar vor den Gefahren der Überschwänglichkeit gesichert. Nun war der Rücken gedeckt, nun konnte man kühn dahinstürmen. Eine schrankenlose Ausdehnung findet die Lehre von den möglichen Welten in einer vermutlich von Bodmer herrührenden „Kurzen Abhandlung von den Dichtungen überhaupt:" [1] Es heisst daselbst: „Ein munterer Scribent bildet nicht allein die reichen Werke, welche ihm die Natur vor die Augen leget, mit der Feder nach: Seinem stolzen Sinn ist auch der weite Umkreis der Natur viel zu enge:

Er sucht sich neue Spuren,
Und fliegt in eine Welt des Epicurus hin,
Und macht sich ein Geschöpf von dem man nie gelesen,
Das künftig nicht seyn wird, noch jemals ist gewesen."

Alexander beklagte, dass es nicht mehr Welten gäbe, die er erobern könne. Der Dichter bedarf dieser Klage nicht: „Ein lebhafter Kopf bauet sich selbst in seiner erhitzten Phantasie neue Welten, die er mit neuen Einwohnern bevölkert, welche von einer fremden Natur sind und eigenen Gesetzen folgen". Die stürmische Art, mit der diese Lehren wie ein Evangelium verkündigt wurden, hatte kaum mehr als tendenziösen Zweck. Es sollte, allen Pedanten zum Trotz, die dichterische Freiheit in ihrem weitesten Umfange behauptet werden, ob nun die Dichtung von derselben Ge-

[1] Sammlung critischer, poetischer und anderer geistvollen Schriften B. I, Stück 5 (1742).

brauch machen wollte und konnte, oder nicht. Denn praktisch ist eine so excentrische Lehre kaum verwertbar. Bodmer selbst, der sich gern so gebärdet, als ob es ihn nur ein Wort koste, um gleich eine Anzahl möglicher Welten vor unsern Augen entstehen zu lassen, wusste doch wenn er sich näher äussern sollte, nichts Positives vorzubringen. In seinen „Poetischen Gemählden" entzieht er sich der Rechenschaftablegung. Er will „allein von solchen Schildereyen handeln, die ihre Originale in der Natur der würklichen Welt nach dem ordentlichen Laufe derselben und in ihren angeführten Gesetzen aufweisen können". Es wurde ihm also doch bei seiner Gottähnlichkeit bange.

Was wollte die Poesie auch mit derartigen möglichen Welten beginnen? Platz finden können dieselben doch eigentlich nur in grossen allegorischen Gedichten. Diese aber hatte Breitinger theoretisch abgelehnt. Er fand, dass die Allegorie „keine anständige Materie für ein weitläufiges oder dramatisches Gedicht" wäre. „Sie hat allein in einem kurtzen Gedichte Platz, wo der Poet in seinem Nahmen redet und also das Geheimniss selbst erklären kan".[1] Bodmer freilich, der Apostel der möglichen Welten, dachte anders. Er widmet in seinem Buch über die Poetischen Gemälde der Allegorie das letzte Kapitel und beschliesst dasselbe mit den verheissungsvollen Worten: „Gewisse Versuche in Fabeln und Erzählungen, welche vor kurtzer Zeit an das Licht gekommen sind,[2] lassen mich hoffen, dass der Geschmack an dieser Schreibart der zu allen Zeiten in den Morgenländischen Sprachen als eine vornehme Quelle von der Annehmlichkeit, die durch das Wunderbare erhalten wird, geherrschet und von da sich in Griechenland gezogen hat, aus Griechendland neulich in Frankreich hinübergegangen ist, nächstens bis in unser kaltes Clima hindurchdringen werde".

6. DIE WELT DER GEISTER.

In der Allegorie gewinnen die möglichen Welten Form und Gestalt. Scenerie und Persönlichkeiten sind freilich blos

[1] Kr. DK. I, 144.

[2] Bodmer dürfte in erster Linie Pyras „Tempel der wahren Dichtkunst" im Auge gehabt haben.

gedachte, aber beide zeigen Analogie zu wirklichen Erscheinungen. Die allegorischen Figuren sind ebenso fester Umrisse und kräftiger Farben fähig als die in ihrer Existenz beglaubigten oder doch geglaubten Gestalten der biblischen und volkstümlichen Geisterwelt. Sie stehen dadurch mit ihnen auf einer Stufe, dass sie als unsichtbar gedacht werden, und also der Verkörperung durch die Phantasie die gleiche Art von Schwierigkeit entgegensetzen. Demnach sind die allegorischen Figuren ebenso gut Geister wie Engel, Teufel und Gespenster; gerade so wie diese vom Standpunkte der Erfindung aus nur mögliche Wesen sind. Sie sind insgesamt „Phantasie-Wesen, welche ihr gantzes Wesen, oder besser zu sagen, den Schein ihrer Würcklichkeit von dem Poeten haben".[1] Der Poet macht ihnen einen Körper und schreibt ihnen Gestalt, Handlungen, Charakter und Reden zu. Die allegorischen Figuren sind nach Bodmer's Definition „abgezogene Eigenschaften des Menschen, Affecte, Tugenden, Sitten, Meinungen, und andere Zufälligkeiten". Sie werden in die Gedichte eingeführt, um „abgezogene Wahrheiten" in sinnlicher Gestalt vorzutragen und hierdurch mit neuer Kraft und Nachdrücklichkeit auszustatten. Eigene Lehrkraft wohnt ihnen nicht inne.[2] Die Allegorie hat daher nur den Zweck, zur Deutlichkeit der vorgetragenen Lehren beizutragen, das Lernen leicht und hierdurch zu einem „süssen Geschäft" zu machen.

Eine verwandte Stellung nehmen die antiken Göttermythen ein. Auch diese sind für uns Moderne zu Allegorien geworden und dürfen als anmutige Fassungen moralischer Wahrheiten gedeutet werden: „Die Geschichte des Narcissus warnet vor übermässiger Eigenliebe. Die Erzählung von Midas zeiget, wie thörigt die Goldbegierde sey" etc.[3] Die Wahrscheinlichkeit dieser mythisch-allegorischen Figuren beruht vornehmlich darauf, „dass der Wahn der Menschen geneigt und gewohnt ist, sich alles unsichtbare unter einem

[1] Poet. Gem. S. 599.
[2] Vgl. Poet. Gem. S. 605.
[3] Kr. DK. I, 345.

cörperlichen Bilde, und alles, wovon eine Würckung herrühret, als eine Person vorzustellen".[1]

Dieses gilt aber nicht nur von den antik-heidnischen Personen, sondern auch von specifisch-christlichen Vorstellungen. Auf dem Drange nach lebendiger Ausgestaltung zweier für die christliche Lebensart höchst wichtiger Faktoren beruhen z. B. die vielumstrittenen Phantasieschöpfungen Miltons, die kühnen Personifikationen von Sünde und Tod. Als Bodmer die Rechtfertigung dieser Allegorien unternahm, hatte er seinen Mann ganz allein zu stehen. Selbst Addison, im Verständnisse Miltons sonst Bodmer's bewährtester Führer, stand hier abseits. Auch er hatte sich mit diesen beiden Allegorien nicht befreunden können. Sie schienen ihm „erstaunlich aber nicht glaublich".[2] Da er überdies nur die kurzen Allegorien liebte, die nur gelegentlich auftreten, und nicht in die eigentliche Handlung verflochten sind, so erregten ihm diese gespenstischen Gestalten, die mit ihrem dunklen Fittich gerade die Wendepunkte der Handlung beschatten, überall Anstoss. Sie waren in seinen Augen „leere Schatten", denen auch Miltonische Phantasie keine wesenhaften Züge verleihen konnte. „Mit einem Worte, neben dem verborgenen Verstand in einer epischen Allegorie muss der klare buchstäbliche Inhalt wahrscheinlich seyn. Die Geschichte muss so beschaffen seyn, dass ein gemeiner Leser sich daran nicht stösst, die natürliche Sitte oder politische Lehre, so ein scharfsinniger Kopf darinnen entdecket, mag seyn wie sie will".[3]

Bodmer hatte also einen schweren Stand. Aber mit Bibelsprüchen gewappnet zog er mutig ins Feld. Vor allem stützt er sich auf Ep. Jac. I, 15: „Wenn die Begierde empfangen hat, so gebieret sie die Sünde, und wenn die Sünde

[1] Kr. D K. I, 155.

[2] Critische Abhandlung von den Poetischen Schönheiten in Johann Miltons Verlohrnem Paradiese. Anhang zu Bodmers „Critischer Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen. In einer Vertheidigung des Gedichtes Joh. Milton von dem verlohrenen Paradiese". Zürich 1740. Die citierte Stelle S. 308.

[3] a. a. O. S. 309.

voll ist, so bringt sie den Tod". Was in unseren Augen wertvoll als Quellenstelle ist, aus der Miltons Phantasie aller Wahrscheinlichkeit nach Anregung und Ermutigung für ihre Gestaltungen schöpfte, das gilt Bodmer als Beweis für die Möglickeit solcher Phantasiewesen. Mit dem Worte „Möglichkeit" aber hatte er sich seiner Theorie zufolge alle Pforten aufgeschlossen. Nun darf er sich noch weiter auf die Allmacht Gottes und auf die innere Widerspruchslosigkeit der geschaffenen Allegorien berufen. Es fehlt zu ihrer Wirklichkeit blos das Zeugnis der Wahrheit. Wären Tod und Sünde als bestehende Wesen biblisch bezeugt, so würde die Art, wie ihnen Milton Handlung und Körper verliehen hat, keinerlei Anstoss erregen können. Die Charakterzeichnung ist völlig consequent, alle einzelnen Züge sind aus der Erfahrung entlehnt, nur ihre grosse Combination ist ein Produkt der Einbildungskraft. „Man sehe diese Personen, die Addison vor leere Schatten erkläret, in ihrer Natur, in ihrem Character, in ihren Ansichten und derselben Zusammenhang an, so wird man lauter Begriffe darinnen finden, die in andern Dingen so uns bekannt sind, gegründet sind, die aus einander hervorfliessen und weder Widerspruch noch Ungereimtheit in sich enthalten, so uns zwingen können, ihre Möglichkeit in Zweifel zu ziehen".[1] Milton hat gar nicht die Prätension, uns das wirkliche Dasein solcher Personifikationen „aufbinden" zu wollen. „Es war ihm gleichgültig, ob wir sie vor würckliche oder nur mögliche Wesen ansähen, weil auch die würcklichen Wesen, die er aufführet; die Engel und Teufel als unsichtbare Wesen, vor die Einbildungskraft nicht mehrere Möglichkeit haben".

Bodmer hatte hier das richtige Gefühl, dass wer die Miltonischen Teufel und Engel anerkenne, auch die Miltonischen Tod und Sünde nicht beanstanden dürfe. Doch hat er auf dieser Höhe künstlerischer Einsicht sich nicht immer halten können. Vielmehr steigt er von dem glücklich gewonnenen Standpunkte bald wieder herab, um in den Niederungen kleinlicher Polemik Scheingründe mit Scheingründen zu be-

[1] Abh. v. Wunderb. S. 146 u. 147.

kämpfen. Schon bei der Rechtfertigung von Tod und Sünde hat er, wie wir sahen, seine Beweisgründe zum grössten Teil aus Gebieten, die der Poesie fernliegen, entnehmen müssen. In noch viel kurzsichtigerer Weise kämpft er gegen die gewandten Fechterkunststückchen, mit denen Magny und Voltaire den Milton'schen Figuren überhaupt zu Leibe gingen. Er ist nicht im stande sich über seine Gegner zu erheben, vielmehr folgt er ihnen in alle Schlupfwinkel ihres Räsonnements. Statt die ganze Art und Weise ihrer Kritik als erbärmlich und verständnislos aufzudecken, nimmt er jeden ihrer Einwände einzeln vor, und sucht denselben mit grossem Aufwand spitzfindiger Gelehrtheit in seiner Haltlosigkeit zu erweisen. Die Summe ist, dass der Leser den Eindruck eines wüsten und rechthaberischen Gezänkes erhält, wo Meinung gegen Meinung, Sophisterei gegen Sophisterei stehen, und wo Recht und Unrecht auf beiden Seiten schwer abzuwägen sind. Immer wieder wird mit theologischen Gründen hin und her gestritten. Wenn die Gegner behaupten, dass Milton die Erfurcht vor den geistlichen Personen hintangesetzt habe, so erwidert Bodmer, das alte Testament habe es oft nicht besser gemacht; und wenn sie es dann unbegreiflich finden, dass die abgefallenen Engel noch so lange im Himmel geduldet worden wären und es auch in der Hölle noch so gut gehabt hätten, so sucht wiederum Bodmer die Übereinstimmung dieser Schilderungen mit der christlichen Dogmenlehre darzuthun.

Die wichtigste Frage war, ob die Engel und Teufel in sichtbarer Gestalt vorgestellt werden dürften.[1] Das Problem ist für uns ausschliesslich ein ästhetisches: Wie ist es möglich, die erhabenen christlichen Vorstellungen von der Geisterwelt in eine poetisch fassbare Gestalt zu bringen, ohne von ihrer Grossartigkeit etwas zu opfern? In jener Zeit wurde aber auch hier durchaus der dogmatische Gesichtspunkt vorgeschoben. Ob Milton die Heiligkeit und Reinheit der Engel mit religiöser Inbrunst und Gefühlsreinheit erfasst habe, war nebensächlich neben der Frage, ob er nicht gegen die

[1] Vgl. cap. II, S. 29—52.

kirchlich approbierten Lehren verstossen habe. Bodmer beginnt daher seine Verteidigung, indem er die Meinung „einiger Weltweisen und Lehrer“ anführt, „dass die Engel einen organisierten Leib haben“. Der Punkt mag strittig sein; jedenfalls ist er nach der volkstümlichen Ansicht möglich, und die Poesie hat ein Recht, das Mögliche ins Wirkliche zu verwandeln. Hiermit hat Bodmer wieder freie Hand. Er verweist darauf, dass die Umgestaltung der Engel in sichtbare Wesen „eine Art Schöpfung“ sei, „die der Poesie eigen ist“, dass Sichtbarkeit und Körperlichkeit eine poetische Notwendigkeit seien, und dass die Poesie nichts würdigeres zu verleihen habe als die körperliche Gestalt. Freilich schiesst er wieder über das Ziel hinaus, wenn er sagt, dass die Sichtbarkeit „einigermassen ein Zusatz zu der Englischen Vollkommenheit sey“. Zutreffend ist dann aber wieder die Bemerkung, dass es lediglich Consequenz sei, nun auch die gesamte Beschäftigung und Umgebung der Engel sichtbar vorzustellen: sie essen, kleiden sich, kämpfen mit Waffen; der Himmel hat Berge, Wälder und Ströme. Bodmer beruft sich auf andre Dichter besonders auf die Italiäner Dante, Tasso, Trissino und Ceva. Diese sind viel weiter gegangen in der Verkörperlichung von Engeln und Teufeln. Auch an anderen Orten kommt er auf diese Dichter zurück und contrastiert sie mit Milton. Wenn man Milton mit der Bibel in der Hand bekämpft, warum hat man jene verschont? Sie bieten dem theologischen Doktrinarismus viel mehr Angriffspunkte und Blössen. Wenn Dante, seine Teufel „abscheulicher mahlet, als Engeln zukömmt, die Engel bleiben, wiewol sie gefallen sind“,[1] so stellt sie Ceva gar dumm und possenreisserisch, gemein und misgestalt dar; er drückt ihre Macht und Furchtbarkeit herab, obwohl jene dämonischen Wesen, die das Leben des Heilandes bedrohen, schreckenerregend und gewaltig sein müssen.[2] Wie anders hat Milton die „Würde der christlichen Hölle“ zu wahren gewusst! Er verleiht seinen Teufeln „furchtbare Grösse und unglückseelige Majestät“.[3] Gerade Milton gilt

[1] N. Kr. Br. No. 29.

[2] Vgl. Poet. Gem. S. 576 ff.

[3] Poet. Gem. S. 584.

Bodmer als der specifisch christliche Dichter. Tasso macht die Hölle zu einem heidnischen Olymp, in denen Pluto und Tisiphone sitzen,[1] und Trissino gar stellt Gottvater wie einen altrömischen Juppiter dar, der dem Schicksal unterwürfig sein muss.[2] Derlei Freiheiten hat sich Milton nicht gestattet. Wie kommt es, dass trotzdem gerade er von den christlichen Splitterrichtern zum Opfer auserkoren wurde?

Bodmer wusste hierauf keine Antwort. Die Lösung des Rätsels liegt in der Zwitterstellung, welche Milton zwischen Religion und Poesie einnimmt. Einer Poesie, die nur Poesie sein wollte und anspruchslos die naiven Gestalten des Volksglaubens verwertete, konnte nicht leicht jemand das starre Kirchendogma entgegensetzen wollen. Milton dagegen zerriss kühn die Bande, die das volkstümliche Christentum noch mit dem mittelalterlichen Geisterglauben verknüpfte. Er forderte hierdurch als Massstab heraus, nach den Dogmen der positiven Religion gemessen zu werden. Gegen diese religiös-philosophischen Abstraktionen kann aber die Poesie nur einen ohnmächtigen Kampf unternehmen. Hätte Milton die Anforderungen seiner Gegner befriedigen wollen, er hätte noch bedeutend gestaltloser wie Klopstock werden müssen. Im Gegenteil hatte Milton das deutliche Bestreben, das übersinnliche Element mit dem sinnlichen zu verbinden. In dem Zeitalter des Rationalismus forderte dies Hohn und Spott heraus, in aufgeklärterer Zeit aber wusste ein so feiner Kenner wie Macaulay in diesem „geheimnisvollen Dunkel", in dem Milton seine Gestalten gelassen hat, die Verbindung des Mystischen mit dem Pittoresken zu bewundern. Trotzdem ist nicht zu leugnen, dass Milton durch seine kühnen Verschmelzungen zweier entgegengesetzter Anschauungsweisen der nachschaffenden Phantasie des Lesers schier unüberwindliche Aufgaben gestellt hat. Auch Macaulay muss dies anerkennen, er sagt vollkommen zutreffend: „Miltons Werke können nicht verstanden oder

[1] Poet. Gem. S. 589.

[2] N. Kr. Br. No. 28. Bodmer citiert:

Il Rè del cielo, a cui dispiacque e dolve
La morte d'un tant uomo, ma consentilla,
Per non se contraporre al suo destino.

genossen werden, wenn der Geist des Lesers nicht mit dem des Dichters zusammenwirkt. Er malt kein vollendetes Gemälde, spielt nicht vor einem blos passiven Zuschauer. Er skizzirt und überlässt es andern die Umrisse auszufüllen. Er gibt die Grundtöne an, und erwartet von seinen Zuhörern, dass sie die Melodie herausfinden".[1] Welche Anforderungen an die nach greifbaren Gestalten ringende Vorstellungskraft machen diese klafterweit hingestreckten gefallenen Geister; ihre noch nicht verloren gegangene, aber ins Düstre gekehrte Engelsschönheit; die reinen Lichtgestalten des Himmels, die bald als ätherische Geister im Fluge den ganzen Weltkreis durchmessen, bald im Schlachtgewühl durch die Karthaunenschüsse der abtrünnigen Dämonen reihenweise niedergeworfen werden und dann mit entwurzelten Bergen um sich schleudern! Auch Bodmer konnte hier nicht mitkommen; seine an sinnliche Wirkung gewöhnte Phantasie wurde schlaff. Er hatte das Gefühl einem Gewaltigen, aber Unfassbaren gegenüber zu stehen. Es gebrach ihm das volle und frohe Verständnis, das ihn befähigt haben würde, die thörichten Redereien eines Magny und Voltaire mit Verachtung zu strafen.

Wohler war ihm doch trotz seines Widerspruchs gegen die italiänischen Dichter unter den heimisch gewordenen Gestalten des mittelalterlichen Aberglaubens. Ja die bunten Traumfiguren aus „Tausend und eine Nacht" und die Kobolde und Sylphen der französischen Feenmärchen waren ihm völlig behaglich. Er erklärt nach deren Wahrheit gar nicht fragen zu wollen! „Denn mögen sie so phantastisch seyn als sie wollen, so können sie doch den Erfindungen so darauf gebauet sind, die gehörige Wahrscheinlichkeit mittheilen".[2] Miltons grösseren Landsmann Shakespeare hat er zwar schwerlich gelesen, allein was Addison von dessen Geistern erzählt,[3]

[1] Ausgewählte Schriften, Braunschweig 1853. B. V, S. 12.

[2] Vgl. Poet. Gem. S. 591 ff.

[3] a. a. O. No. 418: There is something so wild and yet so solemn in his speeches of his ghosts, fairies, witches and the like imaginary persons, that we cannot forbear thinking them natured, tho' we have no rule by which to judge of them, and must confess, if there are such beings in the world, it looks highly probable, they should talk and act as he has represented them.

scheint ihm doch sehr imponiert zu haben. Mit Ehrfurcht citiert er den Ausspruch der Engländer, „dass keinem andern vergönnet sey, den Fuss in den von ihm gezogenen Zauberkreis zu setzen“. Bodmer will auch diese Geister lediglich nach den Gesetzen der möglichen Welt beurteilt wissen. Enthält die Conception nichts „Widersinnisches“ und ist die Durchführung getreu, so hat die Kritik zu schweigen.[1] Einen grossen Fürsprecher haben ja auch diese Erscheinungen in dem „gemeinen Wahne“, der an sie glaubt, und mag auch der rationalistisch gebildete Mann ihr Trugwesen durchschauen, so kann ihn doch immer die Achtung vor den volkstümlichen Überlieferungen dazu bewegen, diesen fesselnden Einbildungen ihr Daseinsrecht zu lassen. Dies anerkannte selbst Breitinger, der sonst von der „After-Historie“ des Sagenglaubens nicht hoch dachte, und ihre Verwendung in erster Linie darum billigte, weil sie vermögend sei, durch Einstreuung angenehmer Fabeln die Mattigkeit abzuhalten.[2]

7. DIE VERBINDUNG DES WUNDERBAREN MIT DEM WAHRSCHEINLICHEN.

Die Schweizer haben auf dem Gebiete der möglichen Welten und des Geisterglaubens willig viele Freiheiten gewährt, weniger aus theoretischer Einsicht, als aus glücklicher Empfänglichkeit für die Wundergaben eines dichterischen Genius, dessen Grösse sie fühlten und vor dem sie sich beugen mussten. Aber liessen sie auch den Zügel gelegentlich etwas locker werden, so gaben sie ihn doch nicht aus der Hand. Sie waren keineswegs gesonnen die Phantasie ganz unabhängig zu machen; vielmehr müssen Verstand und gesundes Urteil ihr „Leitstern und Compass“ sein. Wenn diese die Oberleitung verlieren, ist die Einbildungskraft „nur allzu geneigt über die Gräntzen des Glaubwürdigen auszuschweifen, und sich in dem ungeheuren Abgrunde des Abentheuerlichen zu verlieren, welches an das öde Reich des Unmöglichen

[1] Poet. Gem. S. 593—595.
[2] Vgl. Kr. D K. I, 338 ff.

gränzet, wo immerwährender Krieg und Widerspruch herrschet."[1] Eine Zügelung und ein Richteramt sind dringendes Bedürfnis. Daher muss die Phantasie ihre Bilder dem Verstande zur Beurteilung vorlegen, der sie mit einer „sorgfältigen Aufmerksamkeit" anschauet und das Passende auswählt. „Was die Begriffe, die sich gedenken lassen in der Vernunftlehre sind, das sind die Bilder der sinnlichen Dinge in der Logik der Phanthasie".[2] Diese der Phantasie innewohnende Logik muss demnach die Bürgschaft für die Vernunftmässigkeit der poetischen Schöpfungen übernehmen. Sowie demnach erfinderische Kraft und künstlerische Besonnenheit einer einzigen Seelenkraft entstammen, so müssen auch in dem Dichtwerke selbst Grossartigkeit und Wahrheit des Inhalts aus einem Gusse sein. Mit dem Wunderbaren muss sich das Wahrscheinliche verbinden.

Die Darstellungen aus der Geisterwelt sind nur die höchste Spitze des Wunderbaren. Dasselbe hat ebensogut in Nachahmungen der Wirklichkeit statt, und alsdann ist es nichts anderes als ein gesteigertes Neues. Dieses ist, wie Breitinger erklärt „die Mutter des Wunderbaren"[3] und es muss, um sich ins Wunderbare zu verwandeln, so hoch getrieben werden, „biss eine Vorstellung unseren gewöhnlichen Begriffen, die wir von dem ordentlichen Laufe der Dinge haben, entgegenzustehen scheinet".[4] Es tritt also hier das Motiv der Überraschung ein, und es kommt auf die Kunst des Dichters an, die nötige Spannung oder den scheinbaren Widerspruch hervorzurufen; er muss es verstehen, „gemeinen Dingen das Ansehen der Neuheit beyzulegen".[5] In diesem Sinne kann z. B. die Sinnestäuschung als poetisches Wirkungsmittel verwendet werden. Wenn die Dichter die Sonne im Meere untergehen lassen, weil sie für das Auge in den Fluten zu verschwinden scheint, so ist dieses, nach Breitinger's Meinung, „gantz wunderbar und in dem Verstande recht

[1] Poet. Gem. S. 15.
[2] Gleichn. S. 3.
[3] Kr. D K. I, 110.
[4] Kr. D K. I, 129.
[5] Kr. D K. cap. 9.

widersinnig, dass der feurige Körper der Sonne sich alle Abende ins Meer versencken, und gleichwohl jeden Morgen heller und reiner aus demselben wieder hervorsteigen sollte“.[1] Das Wunderbare „verkleidet die Wahrheit in eine gantz fremde aber durchsichtige Masske, sie den achtlosen Menschen desto beliebter und angenehmer zu machen“. Der Schein des Falschen hat die Oberhand über das Wahre.[2]

Der Dichter verübt demnach an uns einen „unschuldigen Betrug“, der uns aber nur dann Verdruss bereiten würde, wenn wir ihn nicht durchschauen könnten und glauben müssten, „dass der Verfasser unsern Verstand mit Lügen, ja mit einem Nichts habe äffen wollen“. Im entgegengesetzten Falle aber „wird unser Gemüthe in eine angenehme und verwunderungsvolle Verwirrung hingerissen, welche daher enspringet, weil wir mit unserm Verstand durch den reizenden Schein der Falschheit durchgedrungen und in dem vermeinten Widerspruch ein geschicktes Bild der Wahrheit und eine ergezende Übereinstimmung gefunden haben“. Mit dem Scheine des Falschen muss sich also der Schein des Wahren d. i. die Wahrscheinlichkeit verbinden. „Das Wunderbare ist demnach nichts anders als ein vermummtes Wahrscheinliches“.[3]

Aber wie das Wunderbare nicht ohne das Wahrscheinliche, so soll auch das Wahrscheinliche nicht ohne das Wunderbare sein. „Auf einer Seite sind die Begebenheiten, die aufhören wahrscheinlich zu seyn, weil sie allzu wunderbar sind, nicht fähig die Menschen zu rühren; auf der anderen Seite machen die Begebenheiten, die so wahrscheinlich sind, dass sie aufhören wunderbar zu seyn, die Leute nicht aufmercksam genug“.[4] Das Wahrscheinliche darf nicht trivial, und das Wunderbare nicht verstiegen werden. Diese Gefahren werden vermieden, wenn beide Faktoren miteinander verschmilzen und sich gegenseitig durchdringen, so dass der eine den andern am Zaume leitet.

[1] Kr. DK. I, 301.
[2] Kr. DK. I, 130.
[3] Kr. DK. I, 132.
[4] a. a. O.

Das Gemeinsame beim Wahrscheinlichen und Wunderbaren ist die „künstliche Entfernung von der Wahrheit". Denn nicht diese sondern die Möglichkeit ist ja das eigentliche Gebiet der Poesie. „Folglich muss der Poet das Wahre als wahrscheinlich und das Wahrscheinliche als wunderbar vorstellen, und hiemit hat das poetische Wahrscheinliche immer die Wahrheit, gleich wie das Wunderbare in der Poesie die Wahrscheinlichkeit zum Grunde". [1] Dieser Satz enthält das eigentliche Kunstgeheimnis der Schweizer. Er beruht auf der Anschauung, dass in der Poesie Alles nur Schein sei und sein könne, und dass sie daher wohl von der Wirklichkeit ausgehen aber nicht mit derselben übereinstimmen solle. Diese liegt überall zu Grunde, aber sie kommt nirgendwo zu unverhülltem Ausdrucke. Erreicht trotzdem das Scheinbild eine sinnliche Wirkung, so ist diese nichts anders als das Resultat einer vollendeten Teuschung. Keineswegs aber fühlt die Dichtung ihre Unfähigkeit, die Wirklichkeit zu erreichen, als eine Schwäche, sondern sie macht aus der Not eine Tugend und setzt den reizvollen Zauber der Falschheit dem langweiligen Einerlei des Gewöhnlichen entgegen. Sie weiss auch dem Unbedeutenden Wert, dem Bedeutenden aber Zauber zu verleihen — dies etwa hat Breitinger mit dem oben citierten Parodoxon sagen wollen. Es schlummert in demselben eine Ahnung von der Goethe'schen Entdeckung des Drangs nach Wahrheit und der Lust am Trug.

Das mit dem Wunderbaren verbundene Wahrscheinliche der Schweizer ist somit das οἷα εἶναι δεῖ des Aristoteles. Auch dieses hat eine zielbewusste Abweichung von der Wahrheit zur notwendigen Voraussetzung. Es kommt in der Kunst nicht darauf an, dass etwas wirklich so vor sich gegangen ist, wie der Dichter es erzählt, sondern dass der Dichter es als glaublich darzustellen weiss. Auch hier hat Aristoteles das massgebende Wort gesprochen: προαιρεῖσθαι δὲ δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα. [2] Die Schweizer, die diesen Satz mehrfach citieren, haben sich den Inhalt

[1] Cr. D K. I, 139.

[2] Poet. cap 24, p. 1460 a.

desselben völlig zu eigen gemacht. Was sie demgemäss unter dem poetischen Wahrscheinlichen verstehen, könnte man heutzutage etwa durch „Forderung der künstlerischen Motivierung“ wiedergeben, und das Wunderbare vertritt etwa die Stelle, die im heutigen Sprachgebrauch das „Effektvolle“ einnimmt. Die Verbindung beider Begriffe schliesst daher das dem Künstler zuerteilte Recht in sich ein, alle Effekte zum Ausdruck zu bringen, die sich innerlich motivieren lassen. Der Dichter soll sich nicht durch Pedanterie sein Recht rauben lassen, zu gunsten poetischer Zwecke von der strengen Wahrheit abzuweichen.

Die vollkommenste Verbindung des Wahrscheinlichen mit dem Wunderbaren zeigt nach Schweizerischer Lehre die „Esopische Fabel“. Dass Thiere reden ist wunderbar, wie sie reden, muss wahrscheinlich sein; d. h. die denselben zuerteilten Reden und Handlungen müssen ihrem natürlichen Charakter entsprechen. „Ein Löwe in der Fabel ist von einem Löwen in der Natur nicht anderst unterschieden, als dass er nur mit Überlegung thut, was er sonst nach dem blinden Triebe der Natur thun würde, und dass er seine Gedancken und Empfindungen mit Worten erklären kan.“ [1] Bedeutend schwieriger ist der Fall, wenn leblose Dinge in die Fabel eingeführt werden, besonders wenn sie von Menschenhand verfertigt sind. „Dass künstliche Gegenstände Verstand und Sprache haben sollen, hat an sich gar keine Wahrscheinlichkeit. Wie leicht könnte es geschehen, dass die Unmöglichkeit ihrer Existenz möchte entdeckt und verraten werden“. [2] Nur „gewisse Kunstwerke“ können hier geduldet werden wie Gemälde, Bildsäulen, Bücher, Briefe, „denen man in gewöhnlichen Reden durch die Freiheit eines Tropi die Gabe der Sprache und mit derselben zugleich Gedancken zuleget“. Erweiterungen dieser Liste können nur selten und unter besonderen Umständen gestattet werden; alsdann muss eine ausnehmend feine Motivierung der Wahrscheinlichkeit eintreten. Einigen Kummer bereitete Breitinger eine in den

[1] Kr. D K. I, 212.
[2] Kr. D K. I, 210.

Discursen veröffentlichte Fabel in der sich eine Weintonne der Überfüllung mit Stoff widersetzt. Eine Tonne als redendes Wesen darzustellen, schien etwas sehr Gewagtes. Die Gründe, mit denen Breitinger die Wahrscheinlichkeit dieser „kühnen" Dichtung rechtfertigen will, sind zu bezeichnend, als dass sie hier nicht Platz finden sollten. Er bittet zu bedenken: „1. dass die Wein-Tonne nach der bekannten Metapher, die ihr einen Bauch und einen Mund zuschreibet, einige Ähnlichkeit mit dem menschlichen Körper hat; 2. dass sie eine Stimme von sich giebt, als wenn man an eine leere (!) Tonne klopfet; 3. Weil die volle Tonne, die sich übergiesset, ein gar deutliches Sinnbild von einem Menschen ist, der sich übersäuft: so dass sie gleichsam einen jeden Säuffer mit ihren Exempel bestraffet". [1] Solche Sophistereien hielt man damals für nötig, um derartige kleinliche Skrupel zu beschwichtigen.

Es ist bemerkenswert, dass als letzter Grund die Möglichkeit, eine Lehre aus der Fabel zu ziehen, figuriert. Wenn die Verstandesgründe nicht durchschlagend erscheinen sollten, dann sollte die moralische Schlusserwägung für sie eintreten, da diese in dem Wesen der Fabel eine so bedeutende Rolle spielt; denn wie durch die glückliche Verbindung des Wahrscheinlichen mit dem Wunderbaren wird auch durch die Vereinigung von Moral und Ergetzen die Fabel das Hauptwerk der ganzen Poesie.

8. DAS NÜTZLICHE UND DAS ERGETZLICHE.

Wie das Wahrscheinliche und das Wunderbare so werden auch die einander widerstrebenden Elemente des Nutzens und des Ergetzens durch das Bindeglied des „unschuldigen Betruges" aneinander gekettet. Auch hier klingt die Grundsaite der Poesie „Es ist alles nur Schein" vernehmlich an.

Das Ergetzen ist nach Addison'scher Lehre das vornehmste Geschenk der Poesie und demnach der Zielpunkt

[1] Kr. DK. I, 209.

der Dichtkunst. Es fehlt auch bei den Schweizern nicht an ausdrücklichen Erklärungen dieser Art, aber da das Ergetzen unter keinen Umständen ein schädliches sein sollte, so kam es darauf an, Mittel zu finden, dasselbe mit dem Nutzen zu verbinden, oder wie es in dem horazischen Spruche heisst, das dulce mit dem utile zu vermischen.

Wiederum musste auf die Natur des Menschen zurückgegangen und untersucht werden, in wie weit und unter welchen Stimmungen derselbe für nützliche Belehrung empfänglich wäre. Bereits oben wurde das Lehrreiche als ein ästhetisches Reizmittel angeführt; demselben stand jedoch die „Unachtsamkeit" des Menschen hemmend entgegen, so dass es sich in die Form des „Neuen" hüllen musste, um Aufnahme finden zu können. Es steht ihm aber ausserdem noch ein zweites Hindernis gegenüber: die menschliche Eigenliebe. „Da die Menschen über das Kapitel von ihren Fehlern sehr eckel und kützeligt sind", so ist offenes Tadeln derselben wenig ratsam und führt meist nicht zur Besserung sondern zur Verstocktheit.[1] Um daher zu seinem Zwecke zu gelangen, hat der Dichter abermals zum „unschuldigen Betruge" zu greifen.

Das Verfahren des Dichters muss in diesem Punkte ein ausserordentlich vorsichtiges, fast diplomatisches sein. Ich will versuchen, dasselbe an dem Beispiele der Fabel, bei der es besonders hervortritt, zu entwickeln.

Breitinger erklärt: „Die Lehre ist die Seele der Fabel, da die Erzehlung nur der Körper davon ist".[2] Um nun dieser schönen Seele zur Anerkennung zu verhelfen, muss auch der Körper ein reizendes Gewand anlegen. Derjeniget an dessen Adresse die Sittenlehre gerichtet ist, darf nicht glauben, dass er, „auf Befehl und aus Gehorsam" tugendhaf, und verständig sein solle, vielmehr muss er durch eigenen Antrieb und eigenes Nachdenken auf die beabsichtigte Nutzanwendung kommen; der Dichter muss ihm diese „gantz unvermerkt und gleichsam wider Willen abnöthigen". Er

[1] Vgl. Kr. DK. I, 179.
[2] Kr. DK. I, 169.

muss es machen, wie es der Prophet Nathan dem König David gegenüber anstellte, als er ihn wegen der an Urias begangenen Missethat zur Rechenschaft ziehen wollte. Er erzählte dem Könige die Geschichte vom geraubten Schäfchen des armen Mannes, und bat ihn um seinen Schiedsspruch über den vorgetragenen Rechtsfall. Der König gab ahnungslos sein Votum ab und musste sich darnach gefallen lassen, seinen Richterspruch auf sich selbst angewendet zu sehen. Die List des Propheten, die dem Poeten zum Vorbilde dienen soll, war eine doppelte. Zunächst versetzte er den König durch seine fesselnde Erzählung in eine angenehme Stimmung, und dann erhöhte er dieselbe noch, indem er durch das abgeforderte Urteil seine „Tadelsucht" anregte. Der König ist natürlich von seiner eigenen Scharfsinnigkeit höchst erbaut und wagt es nicht, sich den selbstgezogenen Consequenzen zu entziehen.[1] Das Hauptreizmittel aber ist, den Sinn der Fabel nur leicht zu verschleiern und es dem Witze des Zuhörers zu überlassen, das Rätselspiel zu durchdringen. Dieser „indem er entdecket, was einigermassen verhüllt war, hält sich selbst auf gewisse Weise vor den Erfinder dessen, was man ihm verborgen hatte".[2] Hierdurch wird dann seiner Eigenliebe „trefflich geglimpfet".

Was von der Fabel insbesondere gilt, findet seine Anwendung auf die Poesie überhaupt. „Zum Behufe der Wahrheit hintergeht uns der Poet durch einen angenommenen Schein der Falschheit". Hierdurch werden wir stutzig gemacht. „Das widersinnige Aussehen einer solchen Vorstellung ziehet unsere Aufmerksamkeit nothwendig an sich, und verheisset unserer Wissens-Begierde eine wichtige und nahmhafte Vermehrung". Dann entdeckt das Gemüth in der vermeinten Falschheit plötzlich „Übereinstimmung und Vollkommenheit", geräth in „angenehmes Ergetzen" und findet die unschuldige List des Poeten „recht verwundersam".[3] Wenn der Dichter auf diese schlaue Weise der Schwäche seines Publikums

---

[1] Kr. DK. I, 180—182.
[2] Kr. DK. I, 179.
[3] Kr. DK. I, 141 u. 142.

Rechnung trägt, dann kann er es kühn wagen, die tiefsten Lehren der Weltweisheit und Moral in seine Dichtung hineinzuarbeiten. Alsdann wird die Poesie „ein köstliches Werckzeug, dadurch Wahrheit und Tugend eingeführt und das Laster verjaget wird;“ sie wird sowohl die Achtlosigkeit wie die Eigenliebe der Menschen spielend überwinden. Breitinger weiss diesen Gedanken durch ein Gleichnis sehr nachdrücklich zu machen, „Gleichwie ein kluger Arzt, der sich die Gesundheit seiner Kranken lässt angelegen seyn, die bittern Pillen vergüldet oder verzuckert und durch diesen heilsamen Betrug ihnen die Artzney beybringet und die Gesundheit wieder herstellet, indem er sich nach ihrem eckeln Geschmacke richtet, also müssen diejenigen, welche die Weissheit als ein Hülfsmittel zur Beförderung der menschlichen Glückseeligkeit gebrauchen wollen, gleicher Weise verfahren“.[1] Um Nutzen bringen zu können, muss der Poet Ergetzen erregen; „dergestalt, dass folglich das Ergetzen selbst ein Mittel abgeben muss, das Wohlseyn des Menschen zu befördern . . . Woraus sich denn schliessen lässt, dass nichts in seinem rechten und vernünftigen Gebrauche könne ergetzlich seyn, was nicht zugleich nützlich ist“.[2] Nun darf Breitinger gelassen erklären, „dass das Ergetzen der Hauptzweck der Poesie sey“; er hat sich den Rücken gedeckt, wenn er seiner Neigung folgend die moralisch-lehrhafte Seite an der Dichtung besonders hervorhebt.

[1] Kr. DK. I, 6. Ein Beispiel von Anwendung eines unschuldigen Betruges zum Zwecke der Belehrung ist die Beschreibung der Kometenerscheinung im siebenten Gesang der Noachide. Dieselbe gibt Anlass zu allerhand gelehrten Betrachtungen über das Wesen der Sterne, den Zweck der Kometen, die Kleinheit des Menschen. Hirzel berichtet, dass Sulzer für Bodmer thätig war, um die astronomischen Wirkungen der Kometen auf den Erdball nach den Fortschritten der neuesten Wissenschaft festzustellen (Mörikofer, S. 158). Besonders aber wird die Wanderung der Tiere in die Arche im 8. Gesang zu mannigfachen zoologischen Betrachungen benutzt:

„Welche Weite vom Pferde zum Vogel, vom Vogel zum Wurme!
Doch ist jedes ein Glied die Kette vollkommen zu machen . . . .
O, wer die Werke des Schöpfers so sieht, und sie mit Gefühl sieht,
Der bespricht sich mit Gott, und er lernet Gottes Gedanken“.

[2] Kr. DK. I, 101.

Die Dichtung darf ihre Fähigkeit, auf den menschlichen Willen zu wirken, nur im moralischen Sinne benutzen, etwa wie es Menenius Agrippa mit seiner Fabel und Christus mit seinen Gleichnissen gethan haben. Breitinger erklärt, dass „diese Gedanken, die eine so gute Meinung von der hohen Würdigkeit der Dicht- und Rede-Kunst an den Tag legen", den Anlass seines Werckes gebildet haben.[1] Mit Ernst dringt er auf Ausschliessung aller Stoffe, die den „Gesetzen der Ehrbarkeit und der Sitten" zuwiderlaufen.[2] Auch hier zeigt uns die Natur den Weg, indem sie nach ihrer weisen Vorsicht diejenigen „Gliedmassen" des menschlichen Leibes verbirgt, welche durch ihre „natürlichen aber eckelhaften Verrichtungen" die Empfindung verletzen. Sie hat uns in der Schamhaftigkeit eine Hüterin des Anstandes geschenkt, „die sich durch eine holde Röthe in dem Angesicht zeiget, sobald den Mensch seiner nacketen Blösse gewahr wird".[3] Die Dichtung hat sich daher, wenn sie die Erwähnung gewisser Dinge nicht vermeiden kann, nach dem Vorbilde der Bibel und Homer's[4] züchtiger Umschreibungen zu bedienen. Extravaganzen darf sie sich hier am allerwenigsten gestatten. Denn „ein Poet ist zugleich ein Mensch, ein Bürger und ein Christ".[5]

Auch für die Aufrechterhaltung des „moralischen Lehrsatzes" zeigt sich Breitinger ängstlich bemüht. Wir sahen bereits, dass derselbe die Seele der Fabel bildet. Sonst kann man freilich von kleineren Gedichten „nicht immer fordern, dass sie allemahl grossen Nutzen schaffen". Aber von den „grösseren Hauptstücken der Poesie", Epos, Tragödie, Komödie lehrt Breitinger, ganz wie Gottsched, dass sie „nicht das blosse Ergetzen, sondern die Besserung des Willens zum

---

[1] Kr. D K. I, 12.

[2] Kr. D K. I, 97.

[3] Kr. D K. I, 92.

[4] Breitinger citiert Buch der Richter III, 24 und aus Homer die, Phrase *Λῦσε δὲ παρθενικὴν ζωνήν* mit Verweisung auf Hermogenes IV (*περὶ τῆς σεμνότητος τοῦ λόγου*).

[5] Kr. D K. I, 101.

Zwecke haben". Das Moralitätsprinzip tritt hier in seiner ganzen Kahlheit auf. [1]

Endlich scheint es Breitinger auch fast zu bedauern, dass die Poesie sich als ars popularis nicht mit den „abgezogenen Wahrheiten" befassen kann. Sie muss „beflissen seyn, das Ergetzen des grössten Theiles der Menschen zu wege zu bringen, und nicht bloss etliche wenige an Verstand, Wissenschaft und Einsicht über das gemeine Looss der Menschen erhabene Geister zu befriedigen; für solche ist die Poesie nicht erfunden worden, weil dieselben eines höheren, edlern und von den Sinnen gantz abgezogenen Ergetzens fähig sind". [2]

Mit diesem Satze dürfte Breitinger seine wahre Herzensüberzeugung offen ausgesprochen haben. Doch wagte er diese Meinung nur gelegentlich und anmerkungsweise zu äussern, und zwar mit Rücksicht auf seinen Freund Bodmer, der stets das sinnliche Element als den Hauptvorzug der Poesie pries. Gerade in ihrem Verhalten zur Lehrhaftigkeit und Moral in der Poesie tritt der Grundunterschied der beiden Freundesnaturen wiederum recht deutlich hervor. Auch Bodmer erkennt in der Poesie eine Verbindung von Nutzen und Vergnügen. Aber jener erscheint bei ihm geradeso als Anhängsel des Ergetzens, wie dieses bei Breitinger als Ornament der Moral. Breitinger legt den Nachdruck auf die erhebende Kraft des Wahren, Bodmer auf die besänftigende Gewalt des Schönen. Er wurde in seiner hitzigen Art geradezu aufbrausend, wenn jemand das poetische Schöne als wertlos und das poetische Ergetzen als leer hinstellen wollte. Die damals noch zahlreiche Sekte der Verkleinerer der Poesie betrachtete die Gedichte „als Bluhmen, welche schön aussehen und annehmlich riechen aber doch in der Artzney-Kunst keinen Nutzen schaffen". Diesem Begriffe gegenüber stützt sich Bodmer auf das Prinzip der Naturnachahmung. Die Poesie empfängt alle ihre Schönheiten von der Natur. „Wer daher die Poesie anklaget, dass sie zu viel Schönes

[1] Vgl. Kr. D K. I, 104 f.
[2] Kr. D K. I, 125.

und Annehmliches habe, mag eben dieses der Natur vorrücken". Wie verhält es sich aber mit diesen? „Die Schönheiten der Natur sind zugleich nützlich und schön, und eben ihre Schönheiten machen sie nützlich, indem sie durch ihre Anmuth dem Menschen seine sauren und Kummer-vollen Tage versüssen und ihm das Elend des Lebens erträglich und seine Arbeit lieblich machen". [1]

Hier hat Bodmer geradeso seine innerste Überzeugung bekannt, wie Breitinger, als er glaubte, die Philosophie über die Poesie stellen zu müssen. Die tiefere Einsicht in das Wesen der Dichtung ist demnach unstreitig auf seiten Bodmers. Er war tiefer in die Natur des menschlichen Herzens eingedrungen und hatte daselbst die edlen Regungen entdeckt, welche durch die Berührung mit dem Schönen aufgeweckt werden. Gleichwie er erkannt hatte, dass die dichterische Begeisterung nicht blos ein Produkt der Nachahmungskunst, sondern eine eigene Gemütsanlage sei — mag er hierbei auch in kritiklose Überschwenglichkeiten geraten sein — so ahnte er auch etwas von der reinen Seelenfreude und tiefinneren Ergriffenheit, die eine wahre Kunst durch den Reiz unvergänglicher Schönheit bei den blos Geniessenden zu erwecken vermag. Doch zieht diese Erkenntnis nur wie ein Blitz durch seine Seele, und kurz darauf blickt das Zöpfchen wieder hervor.

Beide Schweizer haben ihr Leben lang über die Natur des Dichters und des Menschen fortgegrübelt, um die Geheimnisse der Poetik zu ergründen. So mag ihnen denn über ihre Studien die Bedeutung des Pope'schen Wortes „The proper study of mankind is man" [2] mehrfach aufgegangen sein. Jedenfalls haben sie erkannt, dass die Menschennatur mit ihrem reichen und verschiedenartigen Gehalt nicht nur zum Zwecke der Berechnung künstlerischer Wirkungen, sondern auch als Vorwurf dichterischen Gestaltens einen hohen, wenn nicht den ersten Rang einnimmt.

---

[1] Poet. Gem. S. 145.

[2] Essay on man II, 2.

9. AFFEKTE.

Die „Gemählde des menschlichen Gemüthes“ sind dasjenige Gebiet der Poesie, welches die Schweizer mit Stolz als deren ureigenstes bezeichnen, weil sie hier am wenigsten die Concurrenz der Malerei zu fürchten habe. Herrscherin ist auch hier die Phantasie. Aber da sich ihre Rückerinnerungen weniger auf sinnliche Eindrücke als auf seelische Vorgänge beziehen, zeigt hier ihre Thätigkeit eine eigentümliche Mischung von Gebundenheit und Freiheit. Diese gemischte Phantasiethätigkeit entspricht genau dem gemischten Wesen des Menschen, der „aus zwey so verschiedenen Theilen bestehet, dass einer derselbigen mit dem Himmel, der andere mit der Materie viel Gemeinschaft hat“.[1] Geist und Materie wirken gegenseitig in der verschiedenartigsten Weise aufeinander ein, und hierdurch wird der Mensch „der beweglichste Gegenstand der Poesie“. Er hält der einzelnen Beobachtung nirgends stand, das Erinnerungsbild hat daher nur unbestimmte Umrisse und bedarf in hohem Grade der Ergänzung durch combinatorische und erfindende Phantasiethätigkeit. Hierin liegt die besondere Schwierigkeit, aber auch der besondere Reiz für die dichterische Gestaltung. Es ist genug roher Stoff vorhanden, um der Phantasie Anleitung zu geben, aber es ist auch so viel Hypothetisches da, dass sich die Phantasie ihrer vollen Schöpfungskraft bedienen kann.

Eine eigentümliche Thätigkeit schreiben die Schweizer der Phantasie bei der Darstellung der Affekte zu. Sie folgen hierbei Quintilian.[2] Dieser hatte gefordert, dass der den Affekt schildernde Dichter selbst im Affekt sein solle. Freilich ist der Affekt nicht willkürlich erregbar; wo gar keiner vorhanden ist, da ist auch keiner zu wecken. Aber wo die Naturanlage begünstigend entgegenkommt, da kann der Mensch den schlummernden Affekt in seine Gewalt bekommen durch eine lebhaft angestrengte Phantasiethätigkeit. Quintilian er-

[1] Poet. Gem. S. 282.

[2] VI, 2: De affectibus; bes. §§ 26—36.

innert an die visiones — quas *φαντασίας* Graeci vocant — Vorstellungen abwesender Dinge (!) voll solcher Kraft der Vergegenwärtigung, dass wir sie mit Augen zu sehen mit Händen zu greifen vermeinen. Has quisquis bene conceperit, is erit in affectibus potentissimus, behauptet er mit naiver Zuversichtlichkeit, und die Schweizer haben seinen Worten unbedingten Glauben geschenkt. Ja sie gehen noch einen Schritt weiter und machen die Fähigkeit, Affekte in sich zu erwecken, zu einer Eigenschaft, die auch der Durchschnittsbegabung erreichbar sein muss. Es wird zwar anfänglich eine „reiche Einbildungskraft in einer zarten und biegsamen Seele" gefordert; aber dann heisst es: „Es muss einer von Natur übel ausgesteuert worden, und an diesem Vermögen der Seele sehr ungelenckig, oder schier ein wenig dumm seyn, wenn er es in der Annehmung der Leidenschaften nicht auf einen gewissen Grad bringen kan". [1] Warum sollte dies auch nicht gehen? vernünftelt Breitinger, ist es doch möglich Gemütsbewegungen zu bekämpfen und selbst zu unterdrücken, um wie viel leichter muss es sein sie künstlich zu erwecken! [2] Das war ungefähr der Grad von Leidenschaft den man zu einem Gelegenheitsgedicht auf Bestellung nöthig hatte! Man machte auch keinen Hehl daraus: „Soll der Poet etwann einen Todten beklagen, dessen Hinscheid ihm gleichwohl nicht so tief zu Hertze gehet, weil er nicht allzu enge Bekanntschafft mit ihm hatte, so wird ihn seine Einbildungs-Kraft in die Person desjenigen verwandeln, der von diesem Fall am höchsten getroffen worden, und ihm alle die Umstände, so diesen Verlust schmertzhafft und schwer zu ertragen machen, so deutlich vor die Augen mahlen, und in das Gemüthe eindrücken, dass es darüber plötzlich in eine tieffe Betrübniss sincket, welche ihm dann gleichsam einhauchet, was bequem ist, den Leser zum Mitleiden zu bewegen". [3]

[1] Poet. Gem. S. 342; vgl. Kr. DK. I, 334.

[2] Kr. DK. II, 361.

[3] Einb. S. 120; vgl. Quintilian IV 2, 34: Nec agamus rem quasi alienam sed assumamus parumper illum dolorem. Ita dicemus, quae in simili nostro casu dicturi essemus.

Sehen wir davon ab, dass die Schweizer diese Lehre in die Form des Receptes einkleideten, so werden wir den Grundgedanken, dass die Affekte durch lebhafte Phantasievorstellungen rege gemacht werden, gewiss richtig befinden müssen. Affektvolle Menschen werden meistenteils auch phantasievolle Menschen sein, und die Leidenschaft setzt in fast allen Fällen eine gewisse Einbildung, eine gewollte oder ungewollte Teuschung über den wahren Sachverhalt voraus. Auch die Schweizer hatten genügende Einsicht in die Natur der Affekte um zu wissen, dass in einem bewegten Herzen der Ruf der Leidenschaft die Stimme des Verstandes übertäubt. „Die erhitzte Phantasie ist von ihrem Gegenstande so sehr eingenommen, und damit so stark beschäftiget, dass sie auch der Vorstellung der Sinnen, die von aussen auf sie eindringet nichts achtet; sie ist von dem Verstande und den Sinnen gantz abgezogen, und in sich selbst hineingekehret, sie hänget ihren Träumen nach, und stellet sich die Gegenstände ihrer Betrachtung vor, nicht wie sie an sich selbst und in ihrer Natur beschaffen sind, oder wie sie von den Sinnen und dem Verstande eingesehen werden, sondern wie sie dieselbigen wünschet". [1] Wie verhält sich aber diese selbstvergessene Leidenschaft zu der mit kühler Überlegung gewollten Erweckung des Affektes?

Es ist eine Folge ihrer zerrissenen Auffassung des Verhältnisses zwischen Phantasie und Affekt, dass die Schweizer auf diese Frage keine klare Antwort geben können. Sie wissen nicht ob die Darstellung der Affekte lehrbar oder nicht lehrbar sei. Auf der einen Seite muss ein Affekt der von jedem nicht ganz dummen Menschen spontan geweckt werden kann, auch in seiner Wiedergabe erlernbar sein. Auf der anderen Seite aber ist die im Affekt herrschende Selbstteuschung weder für jedermann verständlich noch für jedermann nachahmbar, sondern ein Geheimnis, das nur von einer gleichfühlenden oder divinatorisch angelegten Natur geahnt werden kann. Demnach haben die Schweizer ihrem *πρῶτον ψεῦδος* entsprechend eine Doppellehre über die

[1] Kr. DK. I, 308.

Nachahmung der Affekte: erstens Entwicklung derselben in geordneter Folge; und zweitens Wiedergabe derselben durch Gefühlsverwirrung.

Die erstere dieser beiden Lehren wird merkwürdigerweise besonders durch Bodmer vertreten. Dieser sagt: „Die Regungen des Herzens lauffen in der That schier wie die Sätze und Schlüsse des Verstandes auseinander heraus. Die Sprünge sind in den Leidenschaften ebenso unnatürlich als sie in den Beweisen falsch sind“.[1] Es wird hier eine der Logik der Einbildungskraft entsprechende Logik der Affekte gesetzt, zu deren Erkenntnis nicht vielmehr nöthig ist als gesunder Verstand und glückliches Combinationsvermögen. Wer das Gefüge der Leidenschaften durchschaut hat, der muss die Kette der Affekte am Schnürchen haben und wie die Perlen eines Rosenkranzes abbeten können. Es ist klar, dass hier ein Trugschluss vorliegt. Scharfer Verstand und gestaltende Phantasie können selten zusammen wirken; was die eine baut, will der andere zerstören, und was jener an Bausteinen liefert, kann diese nicht zusammenfügen. Selbst Schiller fühlte, wie die philosophische Erkenntnis seinem poetischen Vermögen schadete. Es kann uns daher bei Bodmer nicht verwundern, wenn der verstandesmässig construierte Affekt in die Brüche ging. Er hat sich selbst die Mühe gegeben auf zwanzig Seiten[2] ein eignes Gedicht „Trauer eines Vaters“ zu secieren, um daran das Übergleiten einer Leidenschaft in die andere und den logischen Zusammenschluss derselben zu demonstrieren. Man sieht die anatomisch zergliederten Bestandteile vor sich, aber es fehlt die physiologische Herleitung aus einem lebengebenden Mittelpunkte. Bodmer schildert zweifellos Selbsterlebtes, der Tod seines Knaben muss ihm Jahre lang nicht aus dem Sinne gekommen sein. Aber nicht die Empfindung sondern die Beherrschung des Affektes ist Grundlage seiner künstlerischen Gestaltung. Bodmer aber besass nicht die Fähigkeit einen das Ganze beherrschenden grossen Grundton zu finden, sondern in dem

[1] Poet. Gem. S. 339.
[2] Poet. Gem. S. 316—336.

Bestreben, möglichst viele Seiten der Leidenschaft darzustellen und mit einander zu verbinden, entwickelt er eine Reihe von „poetischen Gemählden", die durch erkünstelte Übergänge verbunden sind und sich gegenseitig im Lichte stehen. Der Trieb, das Thema zu erschöpfen, war so gross, dass Bodmer nach und nach drei andere gleich langstilige Elegien hinzufügte, die mit den ersteren zusammen als eine Einheit[1] gefasst werden können. Überblicken wir diese Gesamtheit so springt als hervorstechender Zug heraus: Schilderung des Affektes ohne Affekt! Die einzelnen Symptome sind freilich ziemlich richtig erkannt: Zweifel an der Wahrheit des eingetretenen Todes im Kampfe mit der klaren Einsicht in die harte Wirklichkeit der Thatsache; Ausbrüche der Zärtlichkeit, der Selbstanklage, der Sehnsucht, der Hoffnung; Erinnerung an die glückliche Vergangenheit mit Contrastierung der trostlosen Gegenwart u. s. w. Aber stets redet der Verstand dazwischen und trägt keine Bedenken, die Quintessenz des Affektes auszusprechen:

„Also begehrt das Herz die Sinnen zu betrügen;
Doch alles widerlegt die angenehme Lügen.

Daher sprechen denn auch die Affekte nicht selbst, sondern der Dichter beschreibt sie:

„Oft stellt ihn mir mein Geist so lebhaft vor das Haupt,
Dass das Gemüth verführt ihn selbst anwesend glaubt.
Dann ruf ich laut zu ihm und breite mit den Armen
Mich gänzlich nach ihm aus, ihn küssend zu umarmen,
Doch ich ergeife nichts als eine Hand voll Wind,
Worinn das dünne Bild zerfliesset und verschwindt".[2]

Ja Bodmer ist eitel auf seinen Affekt. Er wagt es Haller in dem an diesen gerichteten Trostbriefe („Das Mitleid des Leidenden") zu fragen:

„Fühlt aber nun dein Herz
So stark als meines fühlt, wie stechend ist der Schmerz?"

Und er erzählt mit Selbstgefälligkeit, dass als ein

[1] Vgl. J. J. Bodmers Gedichte in gereimten Versen, Zürich 1754, S. 79—122; davon S. 109—115 Hallers Elegie „Der Vorzug im Leiden".

[2] Aus „Die gerechtfertigte Trauer".

„Schwaren „Glückrufender“ ihm zur Aufnahme in den Rat gratuliert habe, nur der Schein der Freudigkeit an ihm sichtbar gewesen sei:

„Inwendig schlug der Zwang auf mich mit schweren Streichen,
Ich musste schnellen Schritts ins Nebenzimmer weichen;
Die Schleussen brachen ein und liessen Thränen aus“.

Schliesslich findet er in dem Gedicht „der eheliche Dank“ folgenden Trost:

„Viel besser kurze Zeit besitzen und begraben,
Als ein so theures Gut gar nicht genossen haben“.

Mit diesem schalen Beruhigungsspruch hat die logische Reihe der Affekte ihren Schlusssatz erreicht. Es ist merkwürdig, dass Bodmer selbst eine lebhafte Einsicht darin hatte, dass eine solche Art von Selbstbeobachtung nicht zur Darstellung eines Affektes ausreiche. Er behauptet sogar, dass Selbstbeobachtung überhaupt nicht möglich sei, „dieweil die Leidenschaft über die Vernunft Meister ist, und die Aufmercksamkeit zerstört“.[1] Dagegen rät Bodmer die „Erfahrung“ an; doch versteht er hierunter nicht Lebensbeobachtung sondern Bücherstudium. „Diejenigen, die es nöthig haben, müssen sich Beispiele aus den beweglichsten Stücken der Poesie und der Wohlredenheit auslesen, welche durch ihren würcklichen Eindruck in das menschliche Gemüthe das unbetrügliche Zeugniss erhalten haben, dass sie nach der Natur des Affektes und in der wahren Sprache derselben geschrieben seyen“. Dieses Vorbild muss man dann gehörig vornehmen und zergliedern und dann „von einem Satze der Rede zum andern tiefsinnige und philosophische Betrachtungen anstellen.“ Alsdann werden Natur, Grad, Vermischung und Ausdrucksweise der Affekte sich dem suchenden Auge des Schülers enthüllen.[2] Wie nützlich wäre daher eine Sammlung von Musterbeispielen für den praktischen Studienzweck! „Von einem solchen Werck würde unsern deutschen Poeten der Vortheil zufliessen, dass sie ihre Beschreibungen der Gemüthsbewegungen mit einem hellern Licht beleben könnten, als

[1] Poet. Gem. S. 314.
[2] Vgl. Poet. Gem. S. 315.

es bis dahin geschehen ist". Der eifrige Bodmer hat gleich selbst dazu den Anfang gemacht. Er stellt für die „Traurigkeit" eine Anzahl Stellen aus Ovid, Virgil, Besser und Homer (Andromache an der Leiche Hektors Il. XXII B. v. 477 ff.) zusammen, für „Zorn und Wuth" citiert und erklärt die Beschreibung aus Seneca,[1] und vom „Entsetzen" entwirft er selbst folgende Schilderung, die hier als Probe dienen möge: „Dieses macht, dass uns ein kalter Schauer durch Mark und Beine geht, dass wir den Fuss der schon im Antritte stuhnd, zurückeziehen, und die Stimme mitten im Reden verliehren; dass das Blut in den Adern kalt wird und stocket, dass ein Zittern in allen Gliedmassen entsteht, und die Augen gantz steif werden; dass der Schweiss an dem gantzen Leibe ausbricht, und die Gliedmassen benetzet". Aber auch diese Schilderung beruht nicht auf eigner Beobachtung; denn wenn man die zum Belege angezogenen Beispiele aus Virgil genau ansieht, so erkennt man die Bodmer'sche Beschreibung als eine öde Compilation aus denselben.[2] Diese Musterbeispiele sollten einen möglichst vollständigen Vorrat von Merkmalen der verschiedenen Leidenschaften enthalten, aus denen dann der Dichter nach Massgabe der zu schildernden Situation oder Person eine wohlüberlegte Auswahl treffen muss.[3]

Auch Breitinger steht dem Gedanken, dass die Darstellung der Affekte lehrbar sein könne, nicht ganz fern. Wenigstens gibt er vier besondere „Symptomata der Leidenschaft" an, deren sich geschickte Scribenten, „um der Natur aufzuhelfen", geeigneten Orts bedienen sollen.[4] Betrachten wir aber die Art dieser Symptomata, so werden wir bald erkennen, dass von einer Lehrbarkeit derselben nicht wohl die Rede sein kann: eilfertige Hitze, Übertreibungen, Apostrophen und Gefühlsverwirrung. Jedenfalls stellt sich in diesen Zügen

[1] De ira I, 1.

[2] Die betreffenden Phrasen lauten: Gelidus per ima, cucurrit ossa tremor; obstupuit retroque pedem cum voce repressit; vox faucibus haesit; mihi frigidus horror membra quatit, gelidusque coit formidine sanguis; tremor occupat artus, diriguere oculi; ossa et artus profudit toto proruptus corpore sudor.

[3] Vgl. zu diesem Abschnitt Poet. Gem. S. 295—309.

[4] Kr. DK. II, 373 ff.

eine Erkenntnis von der Naturwüchsigkeit der Affekte bestimmt dar, und somit treten wir hier in die zweite Lehre der Schweizer ein, als deren Motto das Longin'sche Wort *Ἐν ἀταξίᾳ τὸ πάθος*[1] gelten kann. Die Beschreibung, welche Breitinger vom Affekt entwirft, klingt ganz wie eine Ausführung dieser Grunderkenntnis. Sie lautet: „Wann das Gemüthe erhitzet ist, so hört alle Kunst und Vorstellung auf, die Vernunft ist gefesselt, die ungestümen Triebe der Natur brechen mit Gewalt hervor, aller Zierrath und weit gesuchter Schmuck wird als etwas Nichtswürdiges weggeschmissen und mit Füssen getreten, der schönste Putz, die Haare, werden ausgerauffet; so fern ists, dass ein solcher Mensch eine gesetzte doctoralische Mine annehmen und mit einer dogmatischen Gelassenheit Lectionen geben könne".[2] Studiertes Pathos, Longins *σχολικὰ πάθη*, ist das Frostigste, was es gibt; es vermag nie den richtigen Ton zu treffen, wird bald übertrieben, bald mattherzig.[3] Dies gilt ohne Einschränkung von Lohenstein und Hoffmanswaldau und in vielen Stücken selbst von Andreas Gryphius.[4] Solche Schriftsteller trifft die ganze Wucht des Quintilian'schen Wortes: In his rebus cura verborum derogat affectibus fidem, et ubicunque ars ostentatur, veritas . . . abesse videtur.[5] So hat Quintilian, der die Schweizer auf den falschen Weg lenkte, sie auch auf den richtigen wieder zurückgeführt. Er ist es auch der die vis mentis und veritas ipsa morum als Anregerinnen einer affektvollen Sprache preist, sie machen auch den Ungelenken plötzlich beredt. Demnach erklärt Breitinger, der wahre Ausdruck der Leidenschaft sei eine „Gabe der Natur" und erfolge besinnungslos und ohne Kunst. „Die Natur ist demnach die Lehrmeisterin, bey welcher man in die Schule gehen muss, wenn man diese natürliche Sprache lernen will".[6] Durch

[1] cap XX.

[2] Gleichn. S. 167.

[3] Vgl. Longin, cap. 3: *πάθος ἄκαιρον καὶ κενὸν ἔνθα μὴ δεῖ πάθους ἢ ἄμετρον ἔνθα μετρίου δεῖ.*

[4] Gleichn. S. 220 ff.

[5] IV, 3, 102.

[6] Kr. D K. II, 356.

„spielenden Witz“ oder „Unmass und Verschwendung der Figuren“ erregt man im Affekte nur Mistrauen und Ärger;[1] die „hertzrührende Schreibart“ lässt sich der Natur nicht abtrotzen. Aber ein edles Mass sprachlichen Schmuckes darf angestrebt werden; nicht zu wenig, das würde kahl wirken, und nicht zu viel, das wäre unwahr, oder wie sich Breitinger in einem zwar trivialen aber klar erläuternden Bilde ausdrückt: „Die Gleichnisse und andere Figuren sind wie das Saltz und Gewürz, wird es mit allzu karger Hand über die Speisen getreuet, so bleibet sie ungeschmackt; wird es dann am unrechten Orte verschwendet so folget Eckel darnach, — — — so dass die Gäste bei überladener Tafel hungrig sitzen“.[2] Aber grosser Redeschmuck ist in affektvoller Rede nicht nur unpassend, er widerspricht auch der Natur der Leidenschaft. Diese gebraucht die ersten besten Ausdrücke und sucht nicht lange nach wohlklingenden Worten oder gar nach ausführlichen Gleichnissen. Solche „schicken sich allein vor ruhige Leute, welche Zeit und Weile genug haben, sich gemächlich zu erklären.“[3] Wer aber durch seine Leidenschaft Andere mit sich fortreissen will, der muss vor allem den Eindruck machen, selbst von derselben ergriffen zu sein. Er darf ausser derselben nichts anderes mehr kennen; er muss seine eigene Person ganz in der Sache aufgehen lassen. Auch hier hatte wiederum Quintilian das entscheidende Wort gesprochen: Cum irasci favere odisse misereri coepimus, agi iam rem nostram existimamus.[4]

So trägt bei Breitinger im festen Anschluss an Longin und Quintilian in der Affektenlehre der Naturalismus vollständig den Sieg davon. Die Leidenschaft ist eine Ausnahmestimmung der menschlichen Seele, sie verlangt ihre eigene Darstellung und ihre eigene Beurteilung. Was bei einem ruhigen Menschen natürlich und wahr wäre, gerade das wäre bei ihr unnatürlich und unwahr. Ihr Wesen besteht in

[1] Vgl. Longin cap. 17: Die *σωφρόσματα τῆς ῥητορικῆς* werden von dem höheren Lichte echter Leidenschaft überstrahlt wie die Sterne von der aufgehenden Sonne.

[2] Gleichn. S. 163.

[3] Gleichn. S. 166.

[4] VI, 2, 6.

Selbstteuschung. Breitinger widmet dem „Betrug der Affekte“ eine eingehende Besprechung,[1] in der er von einem Aristotelischen Spruche[2] ausgeht, denselben ausführt und erweitert. Er legt dar wie die Furcht das vergangene und zukünftige Übel, die Traurigkeit das gegenwärtige vergrössert, wie vor allem die Liebe den geliebten Gegenstand „als den eintzigen Mittelpunkt und die Quelle aller Schönheit, alles Ergetzens, aller Glückseeligkeit ansiehet“ und daneben alles Andere geringschätzet und verachtet; eine Stimmung, die bereits Virgil mit kurzen und kräftigen Strichen gezeichnet hat:

Omnia tunc rident, at si formonsus Alexis
Montibus his abeat, videas et flumina sicca.[3]

Der Affekt erreicht aber seine Spitze, wenn der Geist abwesende, zukünftige oder überhaupt nicht existierende Dinge zu sehen vermeint, wenn er sich zu Visionen und Weissagungen versteigt. Mit stärkster Überzeugung muss der Ergriffene diese Einbildungen wie etwas wirklich Gegenwärtiges empfinden und vortragen, mit dem Finger auf dieselben hinweisen, Fremde zu Zeugen anzurufen, und alle Wünsche und Mutmassungen als bereits vollendete Thatsachen hinstellen. Stets aber muss der Dichter, so leidenschaftlich er sich stellt oder seine Personen zeichnet, für seine eigene Person eine gewisse Ruhe bewahren und alle Fäden in der Hand behalten. „Der Enthusiasmus mag noch so stark seyn, so muss er doch allezeit von der Vernunft geleitet werden“.

Mit diesen Worten kehrt Breitinger, der ja von der Begeisterung als einer dichterischen Naturkraft nichts wissen wollte, wieder zu der Lehre von der kunstmässigen Erregbarkeit der Affekte zurück. Prunklosigkeit der Sprache und ungeordnete Hitze der Gedanken entstammen nicht einem naiv oder leidenschaftlich fühlenden Herzen, sondern „gehören zur Kunst des Poeten“. Der bereits citierte Longin'sche Ausspruch Ἐν ἀταξίᾳ τὸ πάθος wird wirksam erst in der

[1] Kr. D K. I, 307—337.
[2] Rhet. II.
[3] Ecl. VII, 55 f., citiert Poet. Gem. S. 319.

Form, in die ihn Boileau umgegossen hat, wenn er von der passion sagt:

Chez elle un beau désordre est un effet de l'art.[1]

Auf diese Weise entfernen sich Breitinger und Bodmer in ihrer Affektenlehre nicht allzuweit von einander. Jedoch scheint es auf den ersten Blick auffallend, dass ihre Rollen nicht vertauscht sind. Zur Erklärung dieses merkwürdigen Verhältnisses möge man Folgendes beachten. Breitinger stützt sich in seiner Lehre auf bedeutende Lehren des Altertums und erläuterte dieselbe an den besten Beispielen der ihm zu Gebote stehenden Weltlitteratur; Bodmer dagegen scheint sich seine Ansicht auf Grund seiner eignen poetischen Versuche gebildet zu haben, und so kam es, dass in diesem Falle seine theoretische Einsicht nicht viel weiter reichte als sein produktives Vermögen.

10. CHARAKTERE.

Affekt ist eine momentane Wallung des Gemütes und der lebendige Ausdruck derselben in bewegter Rede. Leidenschaft ist eine tiefgründende anhaltende Gemütsstimmung voll Begehrlichkeit oder Abscheu, die bald unter äusserer Ruhe sich verbirgt, bald im Affekte auflodert. Beide haben in sich gewisse grosse immer wiederkehrende Züge, und diese sind in der allgemeinen menschlichen Natur begründet; beide aber sind trotzdem in ihren Äusserungsformen stets neu und unerschöpflich, und diese stammen von der individuellen Verschiedenheit der einzelnen Menschen. Dasjenige, was diese individuellen Verschiedenheiten mit der allgemeinen menschlichen Natur verbindet und aus derselben herleitet, nennen wir des Menschen Charakter. Betonen wir in den menschlichen Charakteren hauptsächlich die verbindenden Züge, so sondern sich dieselben in eine bestimmte Anzahl klar umschriebener Gruppen, und als Glieder derselben erscheinen die Charaktere der Einzelnen in der Form von Typen;

[1] L'Art Poétique II, 72.

heben wir dagegen mehr die trennenden Momente hervor, so wird jeder einzelne Mensch zu einem Original, das ohne Gegenbild dasteht, und die Fülle menschlicher Wesen löste sich auf in eine unübersehbare Kette von Individuen.

Demgemäss gibt es eine doppelte Art der künstlerischen Charakteristik: eine typische und eine individualisierende. Die akademische Kunst liebt gewöhnlich den Typus als das feststehende Resultat einer langen und methodisch betriebenen Erfahrung; die volkstümliche Kunst bevorzugt das Individuum als den einzelnen greifbaren Ausdruck einer stets aus dem Vollen schöpfenden Beobachtung. Die der typischen Charakteristik drohende Gefahr ist Schablone, die der individuellen drohende ist Willkür. Innerhalb dieser beiden Stilgrenzen liegt aber ein weites Gebiet, so dass sich bald, wie bei Shakespeare, das Individuum dem Typus, bald wie bei Göthe, der Typus dem Individuum annähert. Jedoch vollzieht sich der Übergang nicht immer durch bewusste Kunst. Vielmehr gibt es ganze Perioden, in denen die Schwankungen lediglich dem mangelhaften Können zuzuschreiben sind. In einer solchen Periode befand sich die deutsche Litteratur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Von Frankreich aus ging ein breiter Strom typischer Stilart ins Land, von England aus buhlte die individuelle Kunst um Aufnahme. Wie diese Doppelströmung in der Poesie zu Unklarheiten und Verwirrung führte, hat Schlenther an den Lustspielen der Frau Gottsched eingehend nachgewiesen.[1] Welche Unsicherheiten sie in der Poetik hervorrief, beweisen die kritischen Untersuchungen der Schweizer.

Der Typus war das Überkommene. Mit ihm war also an erster Stelle zu rechnen. Es gibt eine doppelte Art von Charaktertypen: erstens nach dem Schema „gut oder böse?“; zweitens nach Rücksicht auf Beruf, Alter, Geschlecht, Nation etc. Die Schweizer kennen beide Arten; die erste nennen sie die „moralischen Wesen“ (Moraltypen), für die zweite

---

[1] Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie. Zweiter Teil, 10. Kapitel („Typus und Charakter“).

acceptieren sie den italiänischen Ausdruck il costume (Standestypen).

Die Moraltypen sind gegründet auf eine „Beurtheilung der Gemüther aus den Affekten und Handlungen". Die Affekte aber sind, nach Wolff'scher Lehre, sinnliche Begierden, die aus undeutlicher Vorstellung des Guten oder Bösen entspringen.[1] Das Resultat der Begierden sind die in derselben Richtung sich fortbewegenden Handlungen; diese sind demnach ebenfalls entweder gut oder böse. „Man heisst sie mit einem allgemeinen Nahmen die Sitten";[2] und diese gliedern sich daher in Tugenden und Laster. Ihrer Schilderung liegt naturgemäss eine moralische Absicht zu Grunde. „Die Tugend wird mit Liebesreitz erfüllet und das Laster mit Schamröthe bedecket". Die Spielarten von Gut und Böse sind zwar überaus mannigfaltig, der Dichter muss sich aber hüten „Leute vorzustellen die in ihrer Art Einzelne seyn und keine Mitgesellen haben".[3] Vielmehr kommt es darauf an, „dass eine gantze Classe Leute etwas, so sie angehet, darinnen antreffen kan. Daher bekommen sie dann ihr gehöriges poetisches und mahlerisches Leben". Solche Charaktere werden freilich nicht genau dem wirklichen Leben entsprechen, sie werden nicht wahr, sondern wahrscheinlich sein. Sie sind „symbolisch" und nehmen auf alle Leute Bezug, die die betreffende Tugend oder, worum es sich gewöhnlich handelt, das betreffende Laster teilen. Dieses wird aus seiner Vermischung mit anderen Charakterzügen herausgenommen, in seiner Vereinzelung gefasst, auf die Spitze getrieben — und so tritt uns auch hier wieder die bekannte Person aus einer „möglichen Welt" entgegen, als deren Beispiel oben Canitz' Geiziger angeführt wurde. Als vornehmster Vertreter dieser Richtung gilt den Schweizern mit Recht Haller in seinen Satiren, in denen er schon durch die Wahl seiner Titel „Falschheit der mensch-

[1] Vgl. Wolff, Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen, Teil I, cap 4: „Von einigen allgemeinen Regeln der Menschen Gemüther zu erkennen".

[2] Poet. Gem., S. 364.

[3] Poet. Gem., S. 380. Zu individuelle Charaktere tadelt Bodmer bei dem „Engelländischen Comödienschreiber Johnson".

lichen Tugenden", „die verdorbenen Sitten" die Richtung seiner Kunst deutlich ausgesprochen hat. Der Zorn über die schlechte Staatsverwaltung seiner Heimat Bern hat diese Gedichte eingegeben,[1] und er zeichnet darin mit einer packenden sittlichen Schärfe die mannigfachen Arten gewissenloser Streber und aristokratischer Faulenzer in deren Händen das Wohl und Wehe der Republik lag. Bodmer fasst alle diese Personen als Vertreter bestimmter Laster auf: „Appius stellt den eiteln Hochmuth eines Grossen vor; Salvius die übermässige Neigung zu den parisischen Moden: Democrates die Falschheit der Eigennützigen".[2] Nächst der Satire gilt Bodmer hauptsächlich die Komödie als das eigentliche Feld der Moraltypen. „Eine solche ist nichts anders, als eine vollständige Sammlung von dergleichen sittlichen Handlungen in einem geschickten Zusammenhange von Umständen, die in ihrer vollkommenen Ausführung vorgestellt werden". Der moralische Charakter ist „der Same, der darinnen völlig entwickelt werden muss".[3]

Auch Breitinger widmet den Moraltypen eingehende Betrachtung.[4] Er erkennt sogar in ihrer Schöpfung eine ganz besondere Thätigkeit der Phantasie, die er Abstractio imaginationis nennt, „welches ihr von mir unverwehrt auf Deutsch die Abgezogenheit der Einbildung geben könnt". Diese besteht in nichts anderm, als dass der Dichter die moralische Eigenschaft, die er zum Grundzug eines Charakters machen will, von allem Zufälligen und Widersprechenden reinigt. Er muss zu dem Ende „das Gleichgewicht der Regungen nothwendig aufheben und eine gewisse Begierde die am geschwindesten zu hohen Verrichtungen hinausschlägt, auf einen solchen Grad erhöhen, dass sie bey einer Person über alle andern Leidenschaften die Oberhand gewinnt und in alle Handlungen derselben einfliesset". Es handelt sich also hier lediglich um Personificierung einer moralischen

---

[1] Vgl. Hirzel, Haller, pag. LXXXVI ff.
[2] Poet. Gem. a. a. O.
[3] Poet. Gem. S. 383.
[4] Kr. D K. I, 285 ff.

Idee, nur dass dieselbe nicht unter eignem Namen als allegorische Figur auftritt, beispielsweise als Neid oder Gerechtigkeit, sondern als Mensch der diese Eigenschaft im höchsten Grade besitzt, als der Neidische, der Gerechte. Als parodistisches Beispiel figuriert wiederum der bekannte Geizhalz, als heroisches aber der homerische Achill. Der unerbittliche und unversöhnliche Zorn ist hier „durch die gantze Geschichte auf das künstlichste fortgeführet, und bis auf den höchsten Grad der Widersetzlichkeit getrieben".

Die Standestypen entwickelt Breitinger, wie Gottsched, an den aus der ars poetica bekannten Versen des Horaz. Für das Einzelne hat ihm aber auch hier wiederum Du Bos den Weg gewiesen. Breitinger bringt einen längeren Passus aus der 30. Section, die von der Wahrscheinlichkeit in der Malerei handelt. Was hier Du Bos als vraisemblance poëtique der vraisemblance mécanique gegenüberstellt, die Beobachtung des costume, hat Breitinger mit vollem Recht auf das Gebiet der Poesie ausgedehnt. Es ist aber charakteristisch für Du Bos' Standpunkt, dass er diese Erörterung gelegentlich der Malerei abmacht. Er legt hauptsächlich darauf Nachdruck, dass das costume den richtigen Anteil bestimme, den eine jede Person an der Haupthandlung zu nehmen hat. Der Soldat, der der Opferung der Iphigenie beiwohnt, muss von dem Vorgange ergriffen sein, aber seine Ergriffenheit muss hinter der der Verwandten zurückstehen. Wird derselbe Soldat in Gefahr dargestellt, so darf auch er einen geringen Grad von Furcht zeigen, aber nicht starr und hülflos da stehen wie ein Weib, sondern er muss an das Schwert greifen, und sei es auch nur durch einen mechanischen Ruck.

Zeigt Breitinger auf diesem Gebiete wenig Selbständigkeit, so hat sich Bodmer aus demselben einen besonderen Punkt herausgegriffen und in eingehender und zum Teil recht origineller Darstellung besprochen: die Beobachtung des Nationalcharakters.[1] Zu Grunde liegt die Einsicht, dass Klima („die ungleiche Beschaffenheit der Weltgegenden"), Regierungsform, Erziehungs- und Schulwesen auf die Charakter-

[1] Poet. Gem. cap. XIV u. cap. XVII.

bildung der Menschen einen weitreichenden Einfluss haben und dieselben in grosse durch gleichartige Neigungen, Anschauungen und Gewohnheiten verbundene Gruppen sondern. Den Anstoss hat auch hier vielleicht wiederum Du Bos gegeben, der in dem zweiten Bande seiner Réflexions acht Kapitel einer Untersuchung über den Einfluss physikalischer und klimatischer Verhältnisse auf die Kunstproduktion widmet. Bei dieser Gelegenheit beachtet er auch le pouvoir de l'air sur le corps humain prouvé par le caractere des Nations.[1] Als frappantes Beispiel führt er den Unterschied des athenischen und boötischen Volkscharakters an, der nur durch klimatische Verhältnisse zu erklären sei. So lange diese sich nicht ändern, behalte jede Nation ihre altererbten Eigentümlichheiten; das Wesen der modernen Franzosen decke sich noch ganz mit den Schilderungen, die Cäsar von den alten Galliern gemacht habe. Bodmer, der sich auf dieses Kapitel beruft, verweist weiterhin auf Montesquieu, der in seinen Considérations „Policey, Kriegswesen, Religion, Auferziehung und Gelehrsamkeit" in ihrer specifisch römischen Eigenart dargestellt habe, sowie auf seines Landmannes Muralt Lettres sur les Anglois et les François, die besonders den sozialen Zuständen Aufmerksamkeit schenkten. Verlangt wird von einem solchen völkerpsychologischen Schilderer Kenntniss der Gemüter, gesundes durch Philosophie gebildetes Urteil, Beobachtungsgabe und Ausdauer. Die nationalen Züge müssen sich in der Dichtung klar wiedererkennen lassen und besonders in den „charaktermässigen Reden" zum Ausdruck kommen. Als vorzügliches Beispiel rückt Bodmer die Rede des skythischen Gesandten an Alexander nach dem Berichte des Curtius ein. Auch die homerischen Helden müssen unter diesem Gesichtswinkel betrachtet werden; alsdann wird, wie auch Breitinger[2] hervorhebt, manches was anfangs roh und einfältig erschien, bedeutend und interessant werden. Vor allem aber muss sich der Dichter hüten, seine Helden stets zu Landsleuten und Zeitgenossen zu machen. Ein Blick in die Ger-

[1] Section XV.
[2] Kr. DK. I, 160 ff.

mania des Tacitus beweist uns z. B. wie sehr Lohenstein in seinem Arminius die Charakterzüge der alten Germanen verfehlt hat.

Als Vertreter einer Gesamtheit dürfen wir die Nationalcharaktere in die Kategorie der Typen einstellen. Bodmer aber betrachtet sie als eine Unterart dessen, was er persönliche oder historische Charaktere nannte und wir individuelle nennen. Der Standpunkt, den die künstlerische Nachahmung zur Wirklichkeit einnimmt ist ein anderer als bei den Moraltypen. Die nationalen und historischen Charaktere sind an bestimmt gegebene Einzelerscheinungen gebunden, deren Grundlinien innezuhalten sind.[1] Sie sind nicht in einer möglichen, sondern in der wirklichen Welt zu Hause. Die Frage war daher: Welche Charaktererscheinungen zeigt uns das menschliche Leben? und wie hat sich die Poesie als nachahmende Kunst dazu zu verhalten?

Es muss betont werden, dass die Schweizer in die individuellen Verschiedenheiten der Menschen volle Einsicht erlangt hatten. Schon bei ihren Auseinandersetzungen über die Verwandlung individueller Complicationen in Moraltypen haben die Schweizer richtigen Lebensblick bewiesen. Breitinger weist z. B. darauf hin, dass der Geiz jedesmal in einer anderen Form auftrete, je nachdem er bei einem Kaufmann, Staatsmann oder Handwerker, bei einem Wollüstigen oder Ehrgeizigen sich zeige.[2] Der Moraltypus wird geschaffen, indem aus diesen individuellen Erscheinungen das Gemeinsame herausgegriffen wird. Sehr deutlich erklärt sich Bodmer über den Gegensatz der persönlichen Charaktere zu den Typen: „Sie sind von den moralischen Charakteren darinnen unterschieden, dass sie nicht so abgezogen sind wie dieselben, denn sie geben uns den Menschen nicht in einen eintzigen absonderlichen Gemüthes-Beschaffenheit zu sehen, welche ihn zu einer gewissen Tugend oder einem Laster lencket . . . ., sie sind viel vermengter und aus mehrern Gemüths-Eigenschaften zusammengesetzet; sie begreifen in ihrem Umfange

[1] Vgl. Kr. DK. I, 483.
[2] Kr. DK. I, 283.

den gantzen Menschen mit allen seinen Tugenden, Neigungen und Gebrechen, welche sie auseinander lesen und einer jeden ihren Grad von Stärcke anweisen. Und weil sie den Menschen in der Vermischung so vieler verschiedenen Eigenschaften betrachten, welche einander die Wage halten, so sind sie insgemein ganz mittelmässig, sie steigen nicht auf den obersten, fallen auch nicht auf den niedersten Grad wie die moralischen". [1]

Die Geschichte, welche es mit der blossen Wirklichkeit zu thun hat, hat daher die Pflicht, ihre Personen möglichst zu individualisieren. Hier kann dies nicht eine Frage des künstlerischen Princips sein, sondern die Lösung der Aufgabe hängt lediglich von dem Umfange der Menschenkenntniss und Gestaltungskraft des betreffenden Geschichtsschreibers ab. Es ist wertvoll am Beispiele der Geschichtsschreibung zu verfolgen, wie tief Bodmer in die Natur der menschlichen Seele eingedrungen war, und welche Anforderungen er dementsprechend an die Dichtkunst hätte stellen können.

Schon in der „Einbildungs-Krafft" [2] und mit grösserem Nachdruck in den „Poetischen Gemählden" [3] widmete Bodmer im Anschluss an St. Evrémont's Aufsätze über Geschichtschreibung [4] der Charaktermalerei antiker Historiker eine aufmerksame Betrachtung. Er weiss insbesondere Sallust nicht genug zu preisen. Dieser betrachtet den Menschen „nicht bloss nach deren Haupt-Eigenschaften, die bei ihm herrschen, sondern durchsuchet alle Abwege und Winckel seines Gemüthes". Die widersprechensten Züge verbinden sich zu einem ebenso eigenartigen wie wahren Gewebe. Ein Wunder von Beobachtung interessantester Mischungen ist

[1] Poet. Gem. S. 391.

[2] S. 184—198.

[3] S. 394—410 u. S. 480—490.

[4] Jugement sur César et sur Alexandre; Jugement sur Seneque, Plutarque, & Pétrone; und besonders Observations sur Salluste et sur Tacite. Vgl. Oeuvres, Amsterdam 1739, tome II, p. 120 ff, 149 ff, 431 ff. St. Evrémont lebte seit 1659 über ein Menschenalter in England. Hieraus ist vielleicht sein eindringliches Verständnis für individuelle Charakteristik herzuleiten.

die grosse Schilderung Catilinas, aber ein Meisterwerk auch die kurze Charakteristik der Sempronia: Quae multa saepe virilis audaciae facinora commiserat, psallere et saltare elegantius quam necesse sit probae, caeterum ingenium eius haud absurdum versus facere, iocos movere, sermone uti vel modesto vel molli vel procaci.[1] Aber nicht blos in der Verbindung des Verschiedenartigen auch in der Unterscheidung und Abstufung des Gleichartigen ist Sallust Meister. Wie scharfsinnig ist die Zusammenstellung subdolus varius, cuiuslibet rei simulator ac dissimulator! Sie zeigt die einzige Eigenschaft der Verschlagenheit in der Verbindung der feinsten Nüancen, deren sie fähig ist. Wie sorgfältig und tiefblickend ist Sallust ferner in der Motivierung! Er weiss, dass die gleichen Thaten mitunter entgegengesetzten Triebfedern entspringen. Catilina und Cato besitzen beide Todesverachtung, aber der eine aus Ehrgeiz, der andere aus Vaterlandsliebe! Wie ärmlich und kümmerlich sind dagegen die modernen Schriftsteller! Da ist der Tapfere immer bloss tapfer, der Ehrgeizige immer bloss ehrgeizig, der Grausame immer bloss grausam! Jede Person ist stets Verkörperung eines einseitigen moralischen Begriffs; wird der Schriftsteller vor einen künstlich gemischten Charakter gestellt, so steht er ratlos und hülflos da! Bodmer tadelt demnach an der Geschichtsschreibung, was er bei der Dichtkunst pries, und zwar mit solchem Eifer, dass daraus die ungeteilte Freude an der Beobachtung individueller Charaktere herauszuhören ist. Welchen Scharfblick sich Bodmer für die Beurteilung psychologischer Phänomene erworben hatte, beweist eine andere Stelle, in der er die eigentümliche Doppelnatur des Menschen mit kräftigen Zügen schildert: „Diese seltsame Ungleichheit in dem Thun und den Gedanken der Menschen, so närrische Gemüths-Neigungen und so kluge Schlüsse, so wenig Beständigkeit und so weites Hinaussehen, so viel Wissenschaft von fast unnützen Dingen und so viel Unwissenheit um die allerwichtigsten Sachen, solcher Eifer für die Freiheit und solche Neigung zur Dienstbarkeit, eine so starke Begierde glückseelig zu werden und eine so grosse Unfähigkeit solches zu seyn“. Bodmer kommt zu dem Schluss,

[1] Cat., cap. XXV, beträchtlich zusammengezogen.

„dass in einem jeden Menschen zwo wohl zu unterscheidende Personen wohnen, deren Einsichten und Absichten selten übereinstimmen, die miteinander im Streit liegen, da bald diese, bald jene die Oberhand bekömmt“.[1]

Es sollte noch lange dauern, bis die in der Theorie erkannten „zwei Seelen“ auch in der Dichtung ihren vollen Ausdruck fanden! Und doch ist es eine Dichtung gewesen, deren vortrefflicher Menschendarstellung Bodmer jene Erkenntnis verdankt. Er sagt die eben citierten Worte, um dadurch den Charakter des Don Quixote zu erklären, in welchem er die Mischung von Weisheit und Narrheit höchstlich bewundern musste. Diese eigenartige Figur ist ihm besonders wertvoll dadurch geworden, dass er bei ihr von allen drei Arten der Charakteristik Spuren entdeckte. Zunächst ist Don Quixote der „Platz- und Worthalter“ seines Volkes und seiner Zeit, der alle „absonderlichen Thorheiten“ der damals in Spanien herrschenden „ausschweifenden Galanterie“ in sich vereinigt, also ein nationaler Typus. Sodann aber ist er „das Exempel eines moralischen Charakters, der mittelst einer langen Verknüpfung allerhand absonderlicher Umstände so sehr ausgebreitet worden, dass er den völligen Schein eines historischen Charakters bekommen hat“.[2] Bodmer fühlt also hier die Belebung, welche „symbolische“ Figuren durch Einstreuung zahlreicher individueller Züge erhalten.

Trotz alledem, als es galt, das ästhetische Verhältnis des Dichters zu den historisch überlieferten Charakteren festzustellen, wurde „um die Würdigkeit der Poesie nicht zu misbrauchen“, gelehrt, dass die geschichtlichen Personen dem Typus möglichst anzunähern seien, oder wie es in Bodmer's Sprache heisst, dass „in den historischen Charaktern ein absonderliches Wahres vor die Hand genommen und aus demselben ein allgemeines Wahres herausgezogen“ werden müsse.[3] „Herausgezogen“! Dieses Wort kennzeichnet unübertrefflich die Operation, der sich die historischen Charaktere unter-

[1] Poet. Gem. S. 526.
[2] Poet. Gem. S. 518.
[3] Poet. Gem. S. 413.

werfen mussten, um sich poetisches Bürgerrecht zu erwerben. Sie müssen so lange hin und her gewendet und gedehnt werden, „bis dass irgend eine heroische Tugend darinnen übertreffend hervorleuchtet“.[1] Die so gewonnenen gespreizten Helden, sollten dem Ideal des französischen Klassicismus Genüge thun und die Rechte der Poesie gegenüber der Geschichte wahren.

Das Muster dieser typisch-heroischen Charakteristik bietet Corneille. Seine Karthager und Römer sind bessere Karthager und bessere Römer als die geschichtlichen. „Wer damit vergleicht, was Titus Livius von diesen Personen meldet, wird leicht wahrnehmen, wie Corneille den historischen Charakter durch seine Kunst auf das allgemeine Wahre erhoben, und in einen poetisch-moralischen verwandelt habe“.[2] Durch solche Umarbeitungen, Zusätze und Abzüge erlangen die historischen Modelle ihre dichterisch brauchbare Gestalt, so werden sie „gantz des Poeten eigen, gantz poetisch, und eine rechtschafene Nachahmung“.[3] Auch hier sehen wir aufs energischste die Wahrscheinlichkeit der Poesie der Wahrheit der Geschichte gegenüber gestellt; die zum Typus umgearbeiteten historischen Charaktere gehören in die „möglichen Welten“.

Immerhin aber konnten die Schweizer nicht umhin, auch in der stilvollen Dichtung individuelle Züge zu schätzen. Sie können es sich doch nicht versagen, bei Homer zu bewundern, dass er „den unerschöpflichen Reichthum der Natur durch die Fruchtbarkeit seiner Erfindungs-Kraft geschickt nachgeahmt“ hat.[4] Aus Pope's Anmerkungen zur Ilias haben sie auf die Vielseitigkeit und Schärfe seiner Charaktere und auf die feinen Schattierungen derselben achten gelehrt. „Die einzige Eigenschaft der Tapferkeit ändert in den Charaktern der Ilias, die doch so zahlreich sind, auf erstaunlich verschiedene Weise“. Achill, Diomed, Ajax, Hektor, Agamemnon,

---

[1] a. a. O.
[2] Poet. Gem. S. 424.
[3] Poet. Gem. S. 411.
[4] Kr. D K. I, 473.

Menelaus, Idomeneus, Sarpedon, alle sind tapfre Helden und doch unter sich ganz verschiedene Menschen! Besondere Bewunderung erregt, wie in Nestor und Odysseus Tapferkeit und Vorsicht verbunden und doch wieder in ihrer Verbindung klar und sinnig variiert sind: dort Erfahrung des Alters und natürliche Offenherzigkeit, hier die Behutsamkeit des schlauen, weltgewandten Mannes. Stets muss der Dichter Bedacht nehmen, dass bei gemischten Charakteren ein Zug besonders hervorstechend sei, damit sich keine Widersprüche einstellen. Denn für alle Charaktere gilt als gemeinsame Regel, dass ihre Zeichnung durchaus konsequent sein muss und zwar ist dieselbe dahin zu deuten, „dass alle Handlungen einer Person mit der Hauptsumme des Charakters übereintreffen müssen". Es genügt nicht, sich zur Rechtfertigung auf irgend einen Nebenzug zu berufen.[1] Vor allen Dingen ist es wichtig, dass die Reden mit den Charakteren übereinstimmen; denn sie sind die „Folgen und Hindersätze" der Charaktere. Der Dichter ist hier nicht für die Wahrheit des Inhalts, sondern für die Treue der Nachahmung verantwortlich. Hierin besteht das von den Schweizern viel erwähnte *Πρέπον* oder decorum, ohne welches nach Bodmer, jede Rede und Handlung unwahrscheinlich wird.

Schenken wir zum Schlusse dieser Betrachtung, um auch hier die Theorie in der Praxis widerzuspiegeln, den Charakteren in Bodmer's Noachide einige Aufmerksamkeit. Dieselben sind völlig unentwickelte und verflachte Figuren der heroisch-typischen Art. Es ist ein Übermass menschlicher Grösse hier im Guten, dort im Bösen angestrebt, aber dieses hatte nur die Folge, dass die Umrisslinien verwischt wurden. Noah ist ein anderer Sipha und Sipha ein anderer Noah. Des Ersteren drei Töchter und des Andern drei Söhne tragen alle dasselbe Gesicht; ihre Reden könnten unter einander vertauscht werden, ohne dass eine wesentliche Störung in die Handlung käme. Die ganze Gruppe ist weiss in weiss gemalt, durchaus gottesfürchtig und unterwürfig und von patriarchalischer Beschränktheit der Bedürfnisse und des

[1] Kr. DK. I, 487.

Geistes. Dagegen sind ihre Widersacher verzerrte Personifikationen von Lastern: Unglaube, Grausamkeit, Wollust herrschen einzig bei ihnen, und kein belebender Strahl fällt in das Dunkel ihrer Seelen. Von gemischten Charakteren also keine Spur! Auch zu seelischen Conflikten findet sich nicht der geringste Ansatz. Ja, Bodmer scheint ihnen geflissentlich ausgewichen zu sein; denn als ein solcher einmal fast unvermeidlich schien, wurde derselbe sofort unterdrückt. Da treibt der Arche auf den Wogen der Sündflut ein des Mastes und Steuers beraubtes Schiff entgegen. Auf demselben befindet sich unter einem Haufen von Leichen der einzige noch am Leben gebliebene Mensch, Og, ehemals ein grausamer Götzenpriester. Verzweifelnd streckt er den Kindern Gottes seine Arme entgegen und bittet flehentlich um Erbarmen und Rettung. Aber der um die Brust mit Gehorsam und Tugend doppelt und dreifach gepanzerte Noah hat kein Ohr zu hören die Stimme des Unglücklichen; nicht die leiseste Spur des Mitleids steigt in ihm auf, kaltblütig und gelassen überlässt er den Sünder seinem schrecklichen Schicksal; die Gottesfürchtigen segeln von dannen unzugänzlich für menschliche Schwächen. Bodmer hat also hier von seiner Kenntnis individueller Charaktere nicht den mindesten Gebrauch gemacht. Es mag Princip gewesen sein; jedenfalls aber hat auch die dichterische Unfähigkeit ihren Anteil daran.

In der Lehre von den Charakteren drängt bei den Schweizern schliesslich alles auf den Hauptbegriff der Einheit hin. Dieses findet seinen unzweifelhaften Ausdruck darin, dass der blutlose Typus der lebenswarmen Individualität als das eigentliche Poetische entgegengesetzt wurde. Die Einheit tritt hier als ästhetisches Princip auf.

11. EINHEIT IN DER VIELHEIT, VIELHEIT IN DER EINHEIT.

Bodmer bezeichnet das Schöne als „das Übereinstimmende in dem Mannigfaltigen“; [1] seine Wirkung ist das Angenehme.

---

[1] Poet. Gem. S. 153.

Ist die Übersichtlichkeit erschwert, wenn auch immer noch möglich, so entsteht das dem Schönen verwandte Grosse, „der weitläufftige Inbegriff einer gantzen Aussicht, die man als ein zusammengehörendes Stücke ansehen kann". Bei dem Schönen ist die Übereinstimmung, bei dem Grossen die Mannigfaltigkeit das Wesentliche. Das Schöne repräsentirt die eine Vielheit bezwingende Einheit, das Grosse die in einer Einheit enthaltene lebendige Vielheit. Beide Richtungen können in der Aesthetik Geltung beanspruchen. Die erstere, welche den Klassicismus hoch hielt, wurde vorwiegend von Boileau vertreten, die zweite, die auf Natürlichkeit ausging, wurde durch Fontenelle und La Motte geführt. [1]

Die Schweizer haben es versucht, sich mit beiden Lehren, die ja recht wohl vereinbar waren, abzufinden. Sie zollen Boileau ihre Anerkennung, ohne sich in die eng gezogenen Grenzen seiner Poetik einsperren zu lassen. Sie betonen, dass die Vielheit der Erscheinungen in die Einheit der künstlerischen Form gegossen sein muss, aber sie haben eine viel zu lebhafte Empfänglichkeit für die Einzelschönheit, um derselben nicht innerhalb des Ganzen zu ihrem selbständigen Rechte verhelfen zu wollen. Wenn sie „Wahl der Materie" verlangten, so richteten sie ihr Augenmerk auf die aufrecht zu erhaltende Einheit; verlangten sie aber „Wahl der Umstände" so betonten sie die zu gestattende Mannigfaltigkeit. Das Geheimniss der Verbindung besteht in zweckmässiger Anordnung der Umstände, so dass jeder, unbeschadet seines eignen Reizes, als dienendes Glied eines Organismus erkennbar ist. Breitinger sagt kurz und gut: „Die Übereinstimmung der Absichten zu einem Zwecke machet die Vollkommenheit des Ganzen aus". [2] Auf diese Weise wird von dem Bedeutenden der Eindruck der Verwirrung abgehalten, und das Ineinandergreifen der Teile kann mit Lust übersehen werden.

Dieser Standpunkt der Schweizer drückt sich in recht bezeichnender Weise in ihrem Verhältnis zu Brockes und Haller aus. Beide Dichter verfügten über eine bedeutende

---

[1] Vgl. über die Letzeren, von Stein, S. 81 ff.

[2] Kr. D K. I, 426.

Mannigfaltigkeit der Einzelbeobachtung. Aber nur Haller verstand daraus ein Ganzes zu machen. Wenn „sinnliche Wirkung“ und „poetische Mahlerey“ allein im stande wären, die Kunstforderungen zu befriedigen, so hätte Brockes den Schweizern völlig Genüge gethan. Alles was er bringt, ist beobachtet, auch das Kleinste ist glücklich widergegeben, stets werden unseren Sinnen deutliche Phantasiebilder vorgespielt. Brockes ist, wie Breitinger sagt, „voll der absonderlichsten Stücke von Bluhmen, Früchten, Bäumen, Garten, Aussichten, Gefilden Landschaften, der merkwürdigsten Erscheinungen in dem Himmel, und in den Bewegungen der Thiere.[1] Aber über all dieser bunten Mannigfaltigkeit tritt der Kern der Beschreibung, die „Haupt-Absicht“, oft nicht genügend hervor, „daher denn rühret, dass die überflüssige Auszierung, dadurch das wahre Maass der Natur aus der Acht gelassen wird, öfters die wesentlichen Schönheiten derer Dinge, die er beschreiben soll, nur verdunckeln“. Brockes beachtet nicht genug das eigentliche Gebiet der Poesie, er ist „mehr ein Historicus als ein Poet“. Indem er sich zu eng an die Wirklichkeit der Einzelerscheinung hält, verletzt er die im Ganzen liegende Wahrscheinlichkeit und betrügt sich selbst um die beabsichtigte Wirkung. „Er stellt uns die Sachen, die er beschreiben will, nicht nur etwa von denjenigen Seiten vor, die vor andern einen starcken Eindruck auf das Gemüthe des Lesers machet, sondern er giebt uns dieselben in allen möglichen Gesichts-Puncten zu besehen, und es ist so ferne, dass er seine Schildereyen durch eine geschickte Wahl, der vornehmsten und wichtigsten Umstände zu beleben suche, dass er vielmehr mit der grössten Sorgfalt eines Naturforschers bemüht ist, auch die kleinsten Umstände einer Sache aufzusuchen, und keinen einzigen dahinten zu lassen.“ Die Wahllosigkeit, das mangelnde Zweckbewusstsein sind es die einer einheitlichen Wirkung entgegentreten.

Wie anders Haller! Wenn Brockes zur Schilderung eines reichbesetzen Blumenbeetes vierunzwanzig Zeilen nötig hat, so bedarf dieser nur zweier und erreicht durch seine

[1] Vgl. Gleichn. 428 ff.

Prägnanz viel mehr als jener durch seine Geschwätzigkeit. Er versteht es, „aus dem Gemisch so unzehliger Umstände alleine diejenigen auszusuchen, und mit einander zu verbinden, die einen gewissen Eindruck auf das Gemüthe befördern können“.[1] Wenn Haller „den gantzen Umkreis des materialischen Reichs als ein sinnliches, obgleich vollkommenes Bild der Unermesslichkeit Gottes mit mächtigen Pinselzügen vorstellt“, wenn er nur zwei Zeilen braucht, um

„Den unermessnen Raum, in dessen lichten Höhen
Sich tausend Welten drehn, und tausend Sonnen stehen“

vor unsere Phantasie zu rufen, so ist es die grosse Kraft der Zusammenfassung der das lautverkündete Lob gebührt.[2] Aus seiner grossen Ideenfülle leuchtet ein Gedanke „wie der Tag“ hervor; um ihn als den Mittelpunkt bewegen sich alle übrigen,

„Gleich wie der Erdenball sich um die Axe dreht“.[3]

So gelten die Haller'schen Gedichte den Schweizern als eine mächtige Verkörperung des Einheitsprinzips.

An diese Beispiele müssen wir uns halten, wenn wir den Sinn des Princips bei den Schweizern verstehen wollen. Nähere Angaben darüber zu machen, durch welche besondere Kunstmittel die Einheitlichkeit des Planes gegenüber der Mannigfaltigkeit der Umstände aufrecht zu erhalten sei, „was vor eine Art des Ergetzens an jeglichem Orte sich gehöret, und nach was vor einer besondern Absicht man sich zu richten habe“, lehnt Bodmer als zu weitführend ab.[4] „Ich sage demnach nur insgemein, dass eine poetische Beschreibung ein Theil eines Gantzen und um einer gewissen (!?) eigenen Würckung willen vorhanden ist, welche an ihrem Orte nothwendig ist, wiewohl sie öfters sehr sonderbar scheinet“. Bodmer hat also hier eine sehr empfindliche Lücke gelassen, und erst dem Scharfsinne Lessings gelang es, diese „gewisse Würckung“ zu erklären und der einzelnen Beschreibung ihre bestimmte Stellung in der Ökonomie des Ganzen anzuweisen.

[1] Kr. D K. I, 27.

[2] Poet. Gem. S. 222.

[3] Bodmer, Character der teutschen Gedichte, v. 514. (D. L. D, XII: Vier kritische Gedichte von Bodmer).

[4] Vgl. Poet. Gem. S. 147 u. 148.

Bodmer weist nur darauf hin, dass jede Beschreibung durch den Zusammenhang in dem sie steht gerechtfertigt sein muss. Wiederum hat er hier die „gewisse Würckung“ im Auge. „Wenn diese nicht getroffen wird, so thut das Gemählde nicht alleine keinen Nutzen sondern bringt dem Werke noch Abbruch. In einem Gedichte muss dann kein Stücke müssig da stehen, eines muss das andere unterstützen, alles muss wie in der wahren Natur, in einander gegründet seyn“.

Als besonderer Sündenbock, welcher fast stets mit seinen Beschreibungen an den falschen Ort kommt, und hierdurch die wichtigsten Scenen in Stücke zerteilt, dient den Schweizern Postel. Schon in der „Einbildungs-Krafft“ wird die Beschreibung eines Schwimmers zwar an sich treffend gefunden, aber an der Stelle wo sie steht, für unstatthaft erklärt. Dieselbe bezieht sich auf den Helden Wittekind und wird eingeflochten, als gerade sein Ringen mit dem Wellentode erzählt wird. In diesem Augenblicke unterbricht sie nach dem Urteile der Schweizer die erregte Spannung und ist ein lästiges Anhängsel. Ausmalung so bekannter Einzelheiten, wie das Schwimmen ist, dürfen blos an Ruhepunkten stattfinden, um „den Leser von der strengen Aufmerksamkeit, welche die grosse Begebenheiten erfordern, eine Weile zu entbinden und ausrasten zu lassen“.[1] In derartigen Einzelbemerkungen bringen die Schweizer manches Treffliche, das im stande ist ein lückenhaft enswickeltes Princip in helleres Licht zu setzen.

Weniger schwierig wie das Einheitsprincip war das Mannigfaltigkeitsprincip auseinanderzusetzen, besonders da hier die frarzösischen Ästhetiker den Weg gewiesen hatten. Breitinger spricht dasselbe unumwunden aus, indem er sagt: „Wie in der Musik aus der Verbindung unendlich verschiedener Thöne eine liebliche Harmonie entspringt, also muss diese Einheit der Würckungen durch die kunstreiche Verbindung unendlich verschiedener Eindrücke befördert und erhalten werden“.[2] In der Verfolgung dieses Gedankens tritt Breitinger abermals für die Wirkung ein, die aus der richtigen

[1] Einb. S. 38; vgl. Kr. DK. I, 488 ff.
[2] Kr. DK. I, 427.

Verwendung kleiner Umstände erreicht werden kann, und in dem Buche über die Gleichnisse weist er auf die Contrastwirkung hin, die aus der Vergleichung kleiner Dinge mit grossen und grosser mit kleinen erzielt werden kann.[1] Gerade in diesem Kunstgriff scheint er die zu erstrebende Mannigfaltigkeit erblickt zu haben: Man führe in erhabenen Dichtungen (Aeneis) den Geist des Lesers durch die Vergleiche herab und erhebe ihn durch solche bei niedrigen Stoffen (Georgica). Als Beispiel des Letzteren führt Breitinger den Virgil'schen Vergleich der Bienen mit Cyclopen an.[2] „Der Poet wollte den Leser ein wenig von der Betrachtung der klugen Verfassung und arbeitsamen Emsigkeit dieser kleinen Thiergen abführen, seine Verwunderung erhöhen und ihm durch eine geschickte Abänderung ein neues Ergötzen verschaffen. Darum eröffnet er in dem unerwartet eingeführten Gleichniß eine gantz neue Scene, er stellet euch solche Wesen vor Augen, welche das Gemüthe durch das blosse Anschauen mit grossen und schier erschrecklichen Eindrücken anfüllen; und lässt euch in ihren erstaunenswürdigen Handlungen als in einem Bilde die gleichmässige kurze Haushaltung und in die Wette arbeitende Emsigkeit der Bienen wiederfinden". Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man strikt behauptet, dass das ganze Buch von den Gleichnissen nur dem einen Zwecke dient, das wichtigste Kunstmittel, welches der Poesie Mannigfaltigkeit verleihen kann, den neueren Dichtern warm ans Herz zu legen.

Auch Bodmer schenkte dieser Frage seine Aufmerksamkeit. Einer der Aufsätze in den „Neuen kritischen Briefen" handelt „Von dem Mannigfaltigen, welches bei der Einheit Platz findet".[3] Derselbe zeigt engste Anlehnung an den betreffenden Passus von Fontenelle's Réflexions sur la Poétique[4] und bietet stellenweise nicht mehr als eine Übersetzung. Die Erörterung beschränkt sich zwar auf die Tragödie, ist aber

---

[1] cap. XI.
[2] Georgica IV, 170 ff.
[3] No. 33.
[4] Oeuvres. 1764, t. III, S. 80—123, bes. § 28.

mit Leichtigkeit auf die übrigen Dichtarten ausdehnbar. In der Einheit an sich kann Bodmer nichts Lobenswürdiges entdecken. „Ich kan nicht sehen, dass sie etwas mehrers thue, als dem Verstand Nachsinnen und Mühe ersparen, wodurch sie freilich angenehm wird[1] . . . Aber es giebt eine Mannigfaltigkeit in der Tragödie, die noch lobenswürdiger ist als diese Einfalt; die durch sich selbst angenehm ist, weil der Verstand die Änderung der Sachen und Begegnisse liebet[2] . . . Je mehr ein Ding verschiedenes in sich hat und dabey nicht aufhöret einfach zu bleiben, je mehr gefällt es uns. Einfalt und Verschiedenheit müssen beysammen seyn, jene muss diese in Schranken fassen, diese muss jener ihre Anmuth mittheilen".[3] Diese Sprache lässt an Bestimmtheit nichts zu wünschen übrig. Doch hat Bodmer selbst seinen Worten geschadet durch einen fast eigensinnig auftretenden Widerspruch gegen Fontenelle. Dieser hatte die Mannigfaltigkeit in der Handlung gesucht in ihrer Composition aus einer Anzahl bedeutsamer Episoden. Dagegen rät Bodmer „tiefverwirrte Knoten und tiefversteckte Anschläge" ab, und verlangt — fast unbegreiflicher Weise — eine „Mannigfaltigkeit der Gesichtspunkten" bei den Charakteren. „Nach meiner Weise würde ich gesagt haben: Der Character der Hauptpersonen oder der absonderlichen Tugend die man vorstellen will, müsse in allen den verschiedenen Lichtern gezeiget werden, welche dem Verfasser eine lange Untersuchung und eine tiefe Erkenntniss des menschlichen Herzens bekannt gemacht hat". Keineswegs tritt hiermit Bodmer für die individuelle Charakteristik ein. Im Gegenteil, eben dadurch, dass er den Typus verlangt, verlegt er die Idee aus der eigentlichen Handlung in die

---

[1] Fontenelle: La simplicité ne plait point par elle-même, elle ne fait qu' épargner de la peine à l'esprit.

[2] Fontenelle: La diversité au contraire par elle même est agréable, l'esprit aime à changer d'action et d'objet.

[3] Fontenelle: Plus une chose, est diversifiée sans cesser d'être simple, plus elle plait . . . Ainsi il arrive, quand elles s'unissent, que la simplicité donne de justes bornes à la diversité, & que la diversité prête ses agréments à la simplicité.

Person. Diese ist Träger, sowohl der Idee wie der Handlung, und Alles, was eines von diesen beiden angeht, muss in ihr seinen kräftigsten Ausdruck gewinnen. Die Persönlichkeit des Helden bildet für die Mannigfaltigkeit der Vorgänge den zusammenhaltenden Mittelpunkt.

Die Schweizer waren sich bewusst, dass das Gebiet der Poesie ein unermessliches sei. Zu der wirklichen Welt haben sie kühn eine mögliche hinzugefügt und dieselbe bis in das geheimnisvolle Reich der Geister ausgedehnt. Aber nicht nur der Ausdehnung nach, auch dem Gehalte nach steht dem suchenden Dichter eine unbegrenzte Stoffmasse gegenüber. Die mit Sinneseindrücken buntester Art angefüllte Phantasie weiss auch in dem Kleinsten bedeutende Züge zu lesen und den Zusammenhang mit dem göttlichen Geiste zu fühlen. Dem gegenüber verlangt die Kunst Beschränkung auf ein enges Gebiet. Gerade weil sie die Natur sich zu ihrem vornehmsten Muster erwählt hat, muss jedes Werk das sie aus der gestaltenden Hand entlässt, wie die Naturwerke etwas Abgerundetes, Organisches, Vollkommenes sein. Sie kann dieses Ziel aber nur erreichen, indem sie von der Natur wieder abweicht. Denn in dieser hat kein einzelner Teil für sich die Gestalt, welche die Kunst fordert; er ist durch tausend Fäden mit einer Fülle von Aussendingen verknüpft, die für die nachgestaltende Kunst nicht vorhanden sein dürfen. Sie muss daher jedes Einzelne aus seinem Zusammenhange herauslösen, und dann hat sie die Aufgabe, den einförmigen unselbständigen Teil aufs Neue zu einem schönen, abgeschlossenen Ganzen zu machen. Erst wenn dieses dem Dichter gelungen ist, hat er sein Handwerk gelernt, dann steht er als schöpfungsfähiger Meister seinem Stoffe gegenüber, denn er hat den grossen Weg zurückgelegt, welcher führt „aus der Schule der Natur in die Schule der Kunst“.[1]

[1] Einb. S. 21.

VITA SCRIPTORIS.

Franciscus Theodorus Hubertus Servaes natus sum die XVII mensis Junii anno huius sæculi LXII patre Francisco medico tunc Coloniensi nunc Goslariensi, matre Bertha ante hos XIII annos mortua. Fidem profiteor catholicam. Postquam gymnasium situm apud aedem Apostolis sacram per octo annos sex menses persolvi, vere anni LXXXI maturitatis testimonio instructus universitatem adii Tubingensem. Qua post sex menses relicta Lipsiae per quattuor, Argentorati per duo semestria archaeologiae artisque recentioris historiae operam dedi. Abdicta hac disciplina, quam porro sequi oculorum vetabat magna infirmitas, Bonnam petii, ubi per anni spatium Germanarum litterarum fui studiosus. Deinde tum Goslariae in domu paterna tum, ut bibliothecis fruerer illustrissimis, vel Gottingiae vel Bonnae moratus hanc scripsi dissertationem.

Docuerunt me viri clarissimi Lipsius Overbeck Ribbeck Schreiber Springer Seydel Voigt Zarncke Lipsienses, Baumgarten Dümichen Janitschek Laas Michaelis Scheffer-Boichorst Argentoratenses, Bücheler Dove Franck Lamprecht Ritter Usener Wilmanns Bonnenses. Quibus viris omnibus optime de me meritis gratiam habeo sinceram, imprimis Professoribus Janitschek Michaelis Overbeck Schreiber Springer Wilmanns, qui me vel seminariis vel exercitationibus liberaliter admiserunt.